مسرح برنارد شو

دراسة تحليلية
لأصوله الفنية والفكرية



بقلم

الدكتور علي الراعي

وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

... megabytes (MB) of storage would be needed to store 800 photographs each of which are 16 MB in size? [2 mar

b Write your answer from part a in gigabytes (GB). [2 mar

4 The ASCII code for 'A' is 65 and for 'a' is 97.

a Write these denary values in 8-bit binary: [2 mar

i 65

ii 97

b Predict the denary ASCII code for 'V' and 'v' [2 mar

i 'V'

ii 'v'

c Write the two denary values in part b in 8 bit binary format [2 mar]

i 'V'

الإهداء

إلى العاملين في حقل المسرح

أهدي هذه الدراسة

المؤلف

قرأ هذا البحث وأثنى عليه

بروفيسور ألارديايس نيكول } من جامعة برمنجهام
دكتور ه . أ . سميث }
بروفيسور بونامى دوبريه : من جامعة ليدز
بروفيسور كليفورد ليتش : من جامعة درهام

مقدمة

ذات مرة ، كتبت مجلة « اثينيوم » البريطانية تقول : « لن يقدر لأعمال شو المسرحية أن تبقى الا بفضل ما تحتويه من آراء . ولو انه حدث ان أصبحت هذه الآراء ذات يوم حديثا معادا — وهو أمر غير محتمل الوقوع ! — فان المسرحيات نفسها لاتحمل فى طياتها — الى جوار الفكاهة الذكية والمرح — ما يستطيع انقاذها من النسيان »(١) .

قالت « الاثينيوم » هذا منذ ما يقرب من نصف قرن . وها نحن أولاء نجد ان ما وصفته المجلة بأنه « أمر غير محتمل الوقوع » قد وقع فعلا . ان آراء شو الجريئة لم تعد تستفزنا الى العداء المطلق أو التسليم التام . أما المبادىء الرئيسية التى تضمنتها فلسفته فقد عرفت سبيلها الى التنفيذ عن طريق تشريعات مختلفة ، بينما أصبحت آراء أخرى ، مثل تحرير المرأة ، جزءا لايتجزأ من نسيج المجتمع . لقد وصل شو المفكر والمهيج السياسى الى نهاية الشوط ، أو هو فى القليل قد قطع من هذا الشوط ما استطاع ان يقطعه فى ظل الظروف المحيطة .

فماذا عن شو الكاتب المسرحى ؟ أهو صحيح أن مسرحياته لا فنية وراءها أصلا ، أو أن هذه الفنية ضئيلة القيمة ؟ هل تحققت نبوءة « الاثينيوم » ، فاصبحت هذه المسرحيات نسيا منسيا ، أم تراها توشك أن تصبح كذلك ، فى المستقبل القريب أو البعيد ؟

ان الكتاب الذى بين يديك — ايها القارىء العزيز — هو محاولة لاظهار الفنية التى تتجسد فى مسرحيات شو . وفصوله الثمانية تتضمن الدليل تلو الدليل على ان الكاتب الايرلندى الكبير قد كان يعلم الكثير عن مقتضيات الصنعة المسرحية وانه قد استخدم بعض هذه المقتضيات بنجاح كبير .

أما عن نصيب مسرحياته من اهتمام معاصرينا ، فلن نعدو الحقيقة اذا ما نحن قلنا ان المسرحيات لم تنس بعد . انها لاتزال تملأدور العرض بالمتفرجين فى كل مرة تمثل فيها فى انجلترا وأمريكا وغيرها من البلاد بينما أحدثت احدى

---

(١) عدد ٢٧ يوليو ١٩٠٧ .

مسرحياته وهى : « سوء زواج » نفس الضجة القديمة حينما قدمتها الاذاعة البريطانية فى التليفزيون عام ١٩٥٤ ، فانقسم الناس ازاءها الى معارضين ساخطين ، وراضين مصفقين • وهذا كله يدل على أن مركز شو فى المسرح المعاصر مازال وطيدا •

ولكن ، ماذا عن المستقبل البعيد ؟

ان أية اجابة عن هذا السؤال تقدم الآن ، لن تعدو ان تكون مجرد نبوءة ، غير أنها تمتاز عن غيرها من النبوءات التى أصدرها الخصوم والانصار على السواء ، ابان اشتداد المعركة من أجل الدراما الحديثة ، بأنها أكثر موضوعية وأقل تحيزا من غيرها • وهى على كل حال ليست الا امتداداً بالأحكام النقدية الكثيرة التى وردت فى هذا البحث ، بحيث ، تشمل هذه الأحكام المستقبل أيضا •

هذه النبوءة ، وما تتضمنه من رأى فى محتملات البقاء أمام مسرح شو ، يجدها القارىء فى ختام هذا البحث •

على الراعى

برمنجهام فى مارس ١٩٥٥

القسم الأول

المصادر التكنيكية

الفصل الأول

شو الروائي وكاتب النشرات

يقول برنارد شو فى مقدمة كتابه : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » :
« ان الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة لها ، كما تشق المياه المجرى الذى تسير فيه . ورجل الصنعة الذى لا أفكار له يشبه فى عدم جدواه مهندسا يشق قناة لا ماء لها .. فاذا شئنا أن نحدد المناقشة شيئا ما قلنا : ان الأعلام فى كل فن يبدأون حياتهم عادة بالعمل التقليدى ، ولا يزالون يزاولونه حتى تنضج أفكارهم الخاصة الى الحد الذى يتيح لهذه الأفكار أن تلح عليهم ، طالبة التعبير » (١) .

وهذا الذى يقوله شو عن غيره من الفنانين ، ينطبق أيضا عليه هو . فقبل أن يصبح شو كاتبا مسرحيا بوقت طويل ، أخذ يتعلم أسس فنية الكتابة للمسرح فى روايات خمس كتبها فى بداية حياته الأدبية . فلما قدر له فيما بعد أن يهجر الرواية للكتابة المسرحية ، كان التغيير الذى طرأ على كتاباته تغييرا فى اللون الأدبى ، وليس تغييرا فى الصنعة .

ذلك أن الصنعة التى انتهى اليها برنارد شو بعد رواياته الخمس كانت هى نفسها نتيجة تفاعل مثلث قام بين موضوعات رواياته ، ونظرة شو لهذه الموضوعات ، وحدود الكتابة لفن الرواية . ولما انتقل شو من كتابة الرواية الى كتابة المسرحية ، لم تتغير موضوعاته ولا نظرته — (وهذا ينطبق بصفة

(١) طبعة بينجوين ص ٣٦ . Three Plays for Puritans

خاصة على موضوعات ونظرة آخر هذه الروايات ، واسمها « الاشتراكى غير الاجتماعى ») ، وانما تغير اللون الفنى الذى اختاره المؤلف للتعبير عن نفسه . فقد لقح شو المسرحية بالرواية ، وأخرج لنا لونا فنيا مولدا يمكن أن نسميه «المسرحية الروائية ذات المنشور» (١) ، أى المسرحية التى تستخدم بعض الأسس الفنية التى تقوم عليها الرواية ، وتضيف اليها منشورات دعائية تطول وتقصر وتتخذ أشكالا مختلفة ، وتتراوح علاقاتها بالمسرحية بين الوحدة العضوية معها ، والانفصال شبه التام .

وقد استخدم شو فى هذا اللون المولد نفس الصنعة التى استخدمها من قبل فى رواياته الخمس ، مع شىء من التحسينات هنا وهناك . وهو نفسه يتبين هذه الحقائق حينما يقول فى وصف رواياته : « انها تثبت .. اننى .. مثل جوته ، كنت أعلم الكثير منذ البداية ، واننى زدت من قدرتى على استخدام المادة وتوضيحها ، أكثر مما أضفت الى المادة نفسها) (٢) .

ولكى نوضح النقاط السابقة ، يجدر بنا أن نفحص بعض روايات شو . أما أولى هذه الروايات واسمها « عدم نضوج » ، فلن نصرف فى فحصها وقتا طويلا . ان المؤلف نفسه يصفها بأنها « لفظية » متخلفة الى حد يبعث على اليأس (٣) ، وأول ما تلاحظه عليها انه لا قصة وراءها . والى جوار هذا نجد شو يأخذ فن الرواية هنا على أنه وسيلة للتعبير عن آرائه ، ويعرض عن ناحية الصنعة فى هذا الفن (٤) . وهذان المنزعان — أهمال القصة ، والاتجاه نحو الدعاية — يدلان على أن شو كان منذ البداية مصمما على أن يعطى الأفضلية للمادة فى أعماله ، على حساب مقتضيات الصنعة ، وهو

(١) The pamphlet-novel drama

(٢) مقدمة رواية « عدم نضوج » ص ٣٩ .

(٣) ، (٤) هندرسون ، صفحتا ٢٠ ، ٦٧ .

طريق ظل يمضى فيه بقوة وعزم حينما أخذ يكون لنفسه نظرية درامية يطبقها فى مسرحياته ، ويدعو لها فى كل مناسبة .

وفى هذه الرواية أيضا نجد بعضا من حيل برنارد شو المعروفة ، مثل المقابلة الفكاهية comic contrast ، بين الشخصيات ، ومثل ظاهرة التجاوز المعتمد للقمة المثيرة فى الحدث ، الى النهاية الباردة غير المتوقعة studied anti-climax يستخدم شو هاتين الحيلتين فى رواية « عدم نضوج » ، بطريقة تذكرنا بما كان مقدرا له أن يفعله فى هذا السبيل ، حين أخذ يكتب للمسرح . ولنأخذ مثالا على ما تقدم . ففى هذه الرواية فنان شاب يقال له سكوت ، وهو دافق العاطفة ، متحمس ، رومانتى النظرة ، مغرم بشابة هادئة الأعصاب ، ثابتة ، عقلية الاتجاه ، تعمل حائكة . ويعرض الشاب على الفتاة أن يتزوجا فتقبله بطريقة غاية فى الشذوذ . ذلك ان سكوت يركع أمام عروسه المقبلة ، ويلف ذراعه على وسطها ، ويضم كتفها الى صدره ، وهو ينظر طول الوقت فى لهفة الى عينيها . ولكن هذا كله لا يجدى مع الفتاة . انها تتحمل الموقف لحظات ، ثم تخلص نفسها من عناق الشاب وتقول له : « كفى ، اجلس . ان الزواج أمر خطير . وأنا لا أستطيع أن أتلاعب بك بعد الآن » (١) .

انها كانت تلهو به الى تلك اللحظة ، ترفضه المرة بعد المرة ، وهى نصف راغبة فى الزواج به . أما وقد صح عزمها على الزواج به هذه المرة ، وأحكمت حوله الوثاق ، فقد سدت أمامه سبل الهرب . وهكذا نجد فى هذا الموقف مقابلة بين شخصيتين مختلفتى المزاج ، وهى مقابلة تدعونا الى الضحك لشدة التباين بين الشخصيتين . كذلك نجد مثالا مبكرا من أمثلة مواقف

(١) ص ٢٣ من الطبعة الانجليزية .

الحب والخطبة فى أعمال برنارد شو ، وهى المواقف التى كان يرى أن المرأة فيها ، لا الرجل ، هى التى تنظم الخطط وتقوم بالهجوم والاصطياد .

وفى منظر سابق على هذا ، يحاول سكوت أن يقبل فتاته ، فتستقبل هاريت هذه المحاولة « بشعور يقرب من التقزز . وتأخذ تسائل نفسها : أليس يكفى أن أصبح متاعا لواحد من الرجال ؟ وهل كان ينقصنى أن ينقض على هذا بالقبلات حال الانتهاء من عقد الصفقة ؟ » ذلك ان هاريت هى النموذج الأول « للمرأة العقلية » التى كان شو يؤمن بها اذ ذاك وفيما بعد : المرأة المستنيرة التى تضع حريتها الفكرية والاقتصادية فى المقدمة ، وتدفع بعواطفها وشئون قلبها ومنزلها الى المؤخرة ، والتى كانت ترى فى الزواج نوعا من الخضوع لاستبداد الرجل ، ومطاوعة لنزواته وشهواته الجنسية .

وفيما عدا هذا ، لا نجد فى رواية « عدم نضوج » ما يربطها بالروايات الأربع الأخرى أو بالمسرحيات . وفى هذا يقول شو فى المقدمة التى كتبها لها : « ان صوت الخطيب لا يتردد فى هذه الرواية .. ذلك الصوت الذى يرن فى كثير من أعمالى الأدبية اللاحقة » .

على أن الوقت لم يطل بشو حتى سلح نفسه بهذا الصوت . ففى الفترة التى انقضت بين كتابة الرواية الأولى والرواية الثانية اكتشف ، ضمن ما اكتشف فى لندن ، وجود جمعيات المناظرة الكثيرة التى كانت منتشرة فى العاصمة البريطانية اذ ذاك ، فجعل يتردد عليها ، ويتعلم فيها أصول الخطابة . وعلى هذا نجده يلجأ الى النقاش والمناظرة فى روايته الثانية : « العقدة اللامعقولة » .

هنا نجد البطل ، كونوللى ، يلقى خطبا ، ويقدم ايضاحات لبقية شخصيات الرواية ، تبلغ من الطول حدا يذكرنا بخطب شخصيات مسرحيات شو ، التى يتعدى طولها أحيانا حدود المألوف . ليس هذا وحسب بل ان

بعض الشخصيات الأخرى تشارك البطل هذا الاتجاه الى الخطابة والمناقشة . فمثلا هناك قسيس ، تقتضى حوادث الرواية أن يلقى عظة ، فيجعله شو يلقى عظة طويلة حقا يضمنها بتمامها فى الرواية ، بصرف النظر عن مقتضيات الصنعة ، وذلك لأن شو نفسه مهتم بالأفكار التى وردت بالعظة .

وكثير من هذه المناقشات له صبغة درامية واضحة ، وبعضها يجرى فى أثناء مواقف درامية مخلوقة بقوة وعناية . فمثلا يدخل كونوللى . البطل ، منزله ذات يوم ، فلا يجد زوجته بالبيت ، ثم يعرف انها تركته وهربت ، فيأخذ يتحدث مع صديقة للزوجة كانت موجودة بالمنزل اذ ذاك ، واسمها الينور . ويبلغ النقاش بينهما ذروته الجدية حينما يدخل الغرفة قسيس هو أخو الزوجة الهاربة ، وصديق لهما ، وهما فى جدال ثمل وكل منهما يتهم الآخر بأنه سكران . وينشأ لهذا موقف مضحك يخفف من جدية النقاش ولكنه لا يلبث أن ينتهى حينما يعلم القادمان بمأساة هرب الزوجة . ويرفض كونوللى ، الزوج ، أن يطارد زوجته ، أو أن ينتقم منها على ما تقضى به التقاليد . ذلك انه مثال مبكر من أمثلة أبطال شو ، العقليين الواقعيين ، الذين يواجهون العالم بأخلاقيات جديدة يتحدون بها أخلاقيات المجتمع السائدة . وعلى هذا يقرر الزوج ببساطة أن يطلق زوجته بأكثر ما يستطيع من هدوء ، وألا يحمل لها أية ضغينة . ويعلن كونوللى قراره هذا ويوضحه للحاضرين ، فلما يخلو لنفسه بعد خروج زواره ، يتناول عشاءه فى هدوء ، ويذهب لينام .

هنا نجد خلاصة لمسرحية برنارد شو متمثلة فى هذا الموقف الدرامى : بطل شو المألوف ، ذو العقل الجبار ، الواقعى النزعة ، الذى يحتفى بارادته أكثر كثيرا مما يحتفى بقلبه ، يقف بشجاعة فى وجه تقاليد وضيعة القدر من أمثال تقليد الانتقام للشرف الجريح .

ونجد أيضا عنصر المهزلة الذى ظل شو حتى النهاية يستخدمه فى آن واحد كعامل ترفيه يخفف من ألم المأساة فى مواقفه المسرحية ، وعامل تقوية لهذه المأساة نفسها عن طريق المقابلة الحادة sharp contrast بين النقيضين .

وفى موقف آخر من مواقف هذه الرواية ، لا يقل درامية عن سابقه ، نجد شابا يتقدم لخطبة فتاة ، فلما ترفضه يثور ثورة عارمة . ذلك أنه كان قد تقدم لخطبة تلك الفتاة بالذات مرة سابقة . فرفضته ، ثم قامت ظروف وملابسات أساء الشاب فهمها ، وفسرها بأنها اغراء له من جانب الفتاة على أن يتقدم مرة ثانية . فلما يفاجأ الشاب بالرفض ، يثور ويسب كل من تقع عليه عيناه .

وهكذا يقوم موقف درامى هو الى الفكاهة الخالصة أقرب منه الى المهزلة . هذا الى جانب وجود عنصر درامى آخر هو المفاجأة ، التى تنشأ عن شرح أسباب سوء الفهم التى غررت بالخطيب .

كذلك نجد فى هذه الرواية التخطيط الذى أصبح فيما بعد مألوفا فى مسرحيات شو . نجد البطل ذا العقل الجبار متصدرا مركز الحركة الفكرية والمادية (١) فى العمل الفنى ، ونجد أشخاص الرواية الآخرين يحتلون مراكز مختلفة على محيط الدائرة التى يشغل البطل مركزها ، كلهم يواجه البطل ، ويستمد وجوده من وجوده . لقد جعل شو من هذا الشكل النموذج الأساسى لمجرى الحركتين الفكرية والمادية فى كثير من مسرحياته .

أما عن بقية شخصيات هذه الرواية الهامة ، فاننا نجد ناقدا بصيرا مثل

(١) الحركة الفكرية هى تلك التى تنشأ عن تقارع الأفكار بين أبطال العمل الفنى ، تقارعا ينشأ عنه تيار متصل من الحركة يبدأ مع المسرحية وينتهى بنهايتها . والحركة المادية هى تلك التى يقوم بها الابطال من خروج ودخول ، وعراك ومبارزة وغيرها من مظاهر الحياة الفيزيقية .
وفى العمل الفنى الناجح تكون الحركتان كلا عضويا متماسكا .

الأمريكى وليم ايريفين يقول انها « نماذج جامدة سطحية ، تنقصها التفاصيل النفسية اللازمة ، والدوافع الكثيرة المعقدة التى نألفها فى الرواية الحديثة » (١) . ثم يضيف ايريفين الى هذا قوله : « فى الواقع اننا نجد شو هنا أقل اهتماما بأسباب المواقف التى يعرضها منه بامكانياتها الدرامية .. انه يكتب رواياته كما يكتب المؤلف المسرحى مسرحياته » (٢) .

اذا انتقلنا بعد هذا الى رواية شو الثالثة ، واسمها : « الحب بين الفنانين » لما وجدنا بها من وجهة نظر الصنعة ، ما يستأهل كثيرا من الاهتمام . والشىء الوحيد الذى ينبغى أن يشغلنا فى هذه الرواية هو أن شو يواصل فيها اصراره على احتقار الحبكة القصصية . ففى مقدمة الرواية يقول « هذا الكتاب لا نهاية له .. لا خاتمة له على الاطلاق . ان بطليه يتزوجان فى منتصف الرواية ، ولا يهربان ولا يطلبان الطلاق .. وقد ظللت أبقيهما تحت أنظار القراء حتى قلت عنهما كل ما كنت أريد أن أقوله ثم أنهيت الرواية » . ويقول شو بعد هذا فى نفس المقدمة أنه يضمن للقارىء ألا يجد « أية حبكة قصصية » فى الرواية .

ويعلق هندرسون على هذه العبارات فيقول انها محاولة من جانب برنارد شو لتفادى هجمات النقاد (٣) . غير أنه من الواضح أن شو كان يقصد بها أكثر من مجرد محاولة الهرب من النقد ، فقد قدر له فيما بعد أن يكتب مسرحيات تخلو من الحبكة القصصية بالمعنى المألوف لهذا التعبير ، من أمثال : « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » و « جزيرة جون بول الأخرى » . وأكبر مثل من أمثلة احتقار شو لهذا اللون من الحبكة نجده فى مسرحية : « على الصخور » ، حينما يجعل شو احدى

(١) ، (٢) ص ٢٧ The Universe of G.B.S.
(٣) ص ٧١ .

شخصيات المسرحية تقوم لتخاطب رواد المسرح عقب انتهاء الفصل الأول من المسرحية ، قائلة لهم ان المسرحية الآن قد انتهت وان ما سوف يلى من مشاهد ان هو الا نقاش طويل يشترك فيه بقية الشخصيات تعليقا على المسرحية ، وأن أبواب الخروج من المسرح فى حالة جيدة ، ويمكن لمن يشاء من الجمهور استخدامها ، اذا لم يرغب فى البقاء .

وفى رواية شو الرابعة : « مهنة كاشيل بيرون » نجد عنصرا جديدا طريفا ، لم نلقه فى أعمال الكاتب حتى الآن ذلك هو القدر الكبير من الميلودراما الذى يستخدمه شو هنا فى تشكيل مصير بطل الرواية ، الملاكم المحترف كاشيل ففى ختام الرواية نعرف أن كاشيل ليس وضيع الأصل كما خيل الينا ، بل انه فى الواقع سليل واحدة من أعرق أسر بريطانيا الأرستقراطية . هنا نجد شو يستخدم عنصر الميلودراما لينهى روايته نهاية سعيدة ، فيضع بهذا أساس استخدامه المقبل لهذا العنصر الدرامى ، ذلك أنه فى مسرحياته يقرن الميلودراما بالنهاية السعيدة . نجد هذا القران موجودا ، ليس فقط فى « تلميذ الشيطان » التى قدمها على أنها مثل طيب من أمثلة الميلودراما بل أيضا فى « بيوت الأرامل » و « حرفة مسيزوارين » و « من يدرى ؟ » وجدير بالذكر ان شو فى روايته الثانية « العقدة اللامعقولة » ، يستخدم الميلودراما استخداما فاجعا ، فيجعل سوزانا ، الفنانة المدمنة على الشراب ، تموت فى أحد منازل السكن الرخيصة فى أمريكا ، بعد أن تنتابها كل أهوال الادمان . والى هذا المنظر الفاجع أضاف شو منظرا آخر ، يلتقى فيه كونوللى ، الزوج « المهيض الشرف » ، بزوجته الهاربة ماريان ، حول سرير الفنانة الميتة ، التى هى فى الواقع أخته . ويدور بين الزوجين السابقين حديث طويل ، ولكنهما لا يصطلحان ، وان كانا يفترقان كما يفترق الأصدقاء . غير ان هذه النهاية المترددة بين السعادة

والفاجعة لا تنجح فى تبديد سحابة الغم الثقيلة التى تصحب هذه الحوادث حتى نهاية الرواية ، وان كانت هذه هى المرة الوحيدة التى استخدم فيها شو عنصر المأساة استخداما كاملا فى عمل من أعماله .

وثمة نقطة هامة أخرى نلاحظها فى الصنعة التى يستخدمها شو فى هذه الرواية ، وتلك هى الطريقة التى يستخدم بها المؤلف مهنة البطل ، (الملاكمة) ، منبرا يهاجم منه المجتمع . لقد كانت هذه أولى حلقات سلسلة متصلة من المهن ، اتخذها شو وسيلة للهجوم على المجتمع الذى كان يعيش فيه ، وأشهر هذه المهن هما مهنتا البغاء وصناعة الأسلحة ، اللتين اتخذهما المؤلف منبرا فى مسرحيتى « مهنة مسيز وارين » و « الماجور بربارا » ، على التوالى .

الى جانب هذا نجد فى رواية « مهنة كاشيل بيرون » من المرح الصافى والبعد عن الجدية المريضة قدرا لا نجده فى أعمال شو السابقة .

وقد كانت هذه الرواية — بهذا — ارهاصا وبشيرا بالمرح العظيم الذى يسود الرواية التالية ، الخامسة والأخيرة فى هذا العقد القصير . ففى « مهنة كاشيل » شخصيتان فكاهيتان من الطراز الأول : باشفيل ، كبير الخدم ، الذى افتتن به الكاتب د . ل . ستيفنسون ، والثانى ميليش ، مدرب الملاكمة ، الذى كان أول محاولات شو لتصوير الرجل العادى . وهناك أيضا موقف فكاهى ممتاز يلقى فيه كاشيل خطبة فى حفلة تضم النخبة الممتازة من سيدات وسادة المجتمع اللندنى فى ذلك الوقت ، ليشرح لهذا المجتمع المترف آراءه فى الموسيقى ، والتصوير ، مستخدما فى شرحه مصطلحات الملاكمة ، ومدعما هذا الشرح بمثال عملى يطرح فى أثنائه أحد السادة على الأرض بضربة مفاجأة .

* * *

قبل أن يكتب برنارد شو روايته الأخيرة كان قد عرف الاشتراكية واعتنقها . وكان الأثر المباشر لهذا التحول الفكرى على فنه انه جعله يقرر كما قال هو نفسه أن يترك جانبا « مجرد رسم الشخصيات ، وبناء نماذج تمثل أفرادا تناولتهم ريشة المؤلف بالتحسين والتنميق ، وأن أبدأ فورا بانتاج رواية تأخذ بخناق المشكلة الاجتماعية أخذة واحدة كبرى » (١) .

وكان معنى هذا فى الواقع ان شو قرر أن يصرف همه الأكبر الى اختيار المادة وعلاجها ، وأن يضع مشاكل الصنعة فى المحل الثانى من الأهمية . وكان معناه أيضا انه من ذلك الحين فصاعدا قد حزم أمره على اعتبار كل ما يصادفه فى المجتمع مادة مناسبة للتشكيل الفنى . لقد وحدت الاشتراكية هجماته المتفرقة على المجتمع وجعلت منها هجوما كبيرا كاسحا ، أصبح فيما بعد عنصرا هاما فى فن شو المسرحى .

كذلك منحت الاشتراكية شو عقيدة يؤمن بها . وكان من أثر هذا ، من وجه نظر الصنعة ، أن انطلقت من عقالها تلك الينابيع الكبرى من المرح والفكاهة التى ظلت الى الآن محدودة المجال ، قاصرة المجرى ، انطلقت تجرى ، فى روح شو ، تتلاعب وتتعابث وتقفز من منظر الى آخر فى أعماله الفنية ، كما تقفز واحدات السمك فى الهواء ، فرحة بالحياة وضوء الشمس . نجد هذا خاصة فى مسرحيات مثل « السلاح والانسان » و « من يدرى ؟ » .

لقد انطلقت فكاهة شو من عقالها لأنه أدرك اذ ذاك ، انه مهما يكن من سبب العلل الاجتماعية التى يعانى منها الناس ، فانه هو نفسه أصبح بمنأى عن تلك العلل ، بل ، وأكثر من هذا ، أصبح يملك الدواء الذى يشفيها . وهذا الادراك المنتصر أدخل ، بدوره ، على فن شو عنصرين متمايزين هما : التعليمية didacticism ، والهزل .

(١) هندرسون ، ص ٨٤ .

ولم يكن ينقص شو من الأسس المذهبية أو الفنية شىء حينما جلس يكتب هذه الرواية الأخيرة « الاشتراكى غير الاجتماعى » . ولو اننا تفحصنا هذه الرواية لتبينا الخطوات الواسعة التى يخطوها شو فيها نحو الأسلوب المسرحى الذى أصبح فيما بعد مرتبطا باسمه . وأهم ما فى هذا التقدم صوب المسرحية الطريقة التى يصور بها شو بطله فى هذه الرواية . ان هذا البطل ، واسمه سيدنى تريفيوسيس ، يقترب كثيرا من أبطال مسرحيات شو . فهو كهؤلاء الأبطال ، ساخر ، مغرم بالمفارقات ، يمتاز بالتفوق العقلى الكبير على باقى الشخصيات . وهو الى هذا اشتراكى مترف كضريبة جون تانر ، فى مسرحية : « الانسان والسوبرمان » . ولو أننا قارناه بغيره من أبطال الروايات السابقة لبدا وعيه بنفسه وبالمجتمع أكبر من وعيهم بكثير . بل ان أولئك الأبطال ليعدون — بالقياس اليه — مجرد أفراد ساخطين على غير هدى . هذا الوعى الحاد بالنفس وبالناس ، يجعل سيدنى تريفيوسيس يبرز الى المقدمة فى الرواية ، بينما يتراجع الأشخاص الآخرون فيها الى الوراء ويصبحون مجرد أضداد foils ، تتحدد بالمقارنة بها ، شخصية تريفيوسيس. ثم اننا نجد هذا الأخير مركز الحركة المادية والفكرية فى الرواية . ولكى يمنحه شو حياة فكرية صاخبة ، يتجاهل المؤلف حدود المعقول والمحتمل ، ويسمح لبطله بأن يلقى الخطب ويتقدم بالتفسيرات لأقل بادرة تبدو من الشخصيات الأخرى وهكذا نجد تريفيوسيس يلخص لزوجته كتاب ماركس : « رأس المال » و « البيان الشيوعى » بينما الاثنان فى طراد مع البوليس وأهل الناحية ، الذين كانوا يقتفون أثرهما .

كذلك نجد تريفيوسيس يشترك مع باقى الشخصيات فى مناقشات تثور فى غمضة عين ، ثم لا تلبث أن تتحول الى محاضرات يلقيها

تريفيوسيس ، وتتناول كل ما يخطر على البال من موضوعات ، من فنون الزنكوغراف والفوتوغرافيا وكتابة الرواية والمسرحية ، الى أسس النظامين الاقتصادي والسياسى فى بريطانيا الرأسمالية .

كذلك يرتبط سيدنى تريفيوسيس بأبطال مسرحيات شو عن طريق سمة مشتركة بينهم جميعا الا وهى التهريج clowning ، هـذه السمة نجدها واضحة فى أبطال مثل بلنتسشلى (الانسـان والسلاح) وڤالينتين (من يدرى ؟) وديك دادجن (تلميذ الشيطان) واندروكليس (اندروكليس والأسد) وماجنس (عربة التفاح) . وينبهنا شو نفسه الى صلة النسب التى تقوم بين شخصياته وبين شخصيتى المضحك الوقح والمهرج فى المسرحيات البريطانية القديمة (١) . وعلى هذا فحينما تبـدأ رواية « الاشتراكى غير الاجتماعى » نجد تريفيوسيس متخفيا فى زى عامل ساذج يسمى سميلاش . وبهذه الطريقة يتمتع العامل بميزتين كبيرتين ، الأولى الرخصة التى تمنح عادة للمعتوه كى يقول كل ما يريد صراحة ، والثانية ميزة العقل الكبير ، الذى هو أحد مواهب تريفيوسيس ، والعامل يستخدم الميزتين معا فى توجيه سهام النقد الى أهل الناحية ، ناحية لايقيرن . على أننا نجد أن أبطال مسرحيات شو يستغنون عن التخفى الذى يلجأ اليـه تريفيوسيس ليقوم بالتهريج ، ويقررون أن يهرجوا بصفتهم الشخصية .

وهذا التخفى الذى يصطنعه تريفيوسيس يتخذه شو مناسبة مواتية كى يدخل فى الرواية عنصر المهزلة — مهزلة العامل الساذج ذى العقـل الجبار . غير انه يدخل مع المهزلة عنصرا آخر هو عنصر حكاية الخرافة fairy-tale . وهـذا العنصر الأخير جـزء هام من مسرح شـو ، نجـده أحيانا مستخدما لذاته ، مثلما يحدث فى مسرحيات : « الرجل والسلاح »

(١) مقدمة « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » .

و « اندروكليس والأسد » و « بيجماليون » . وأحيانا أخرى نجد الخرافة مستخدمة كواحد من المؤثرات ، مثلما يحدث فى حالة الأب كيجان ، فى مسرحية « جزيرة جون بول الأخرى » الذى يتحدث فى أحـد مواقف المسرحية الى واحدة من حشرة النطاط .

ويقسم عنصر الخرافة رواية « الاشتراكى غير الاجتماعى » قسمين : فى الأول نجد البطل ساخطا على ثروته ، والمصدر الذى استمدها منه ، ذلك أنه ابن رجل من أصحاب مصانع النسيج ، جمع ثروته من استغلال العمال وامتصاص دمائهم . لهذا يشعر تريفيوسيس بالتقزز من ثروته وطبقته الاجتماعية كلها ، فيهجر زوجته الغنية ، ويقرر أن يهب حيـاته لمهمة واحدة هى تحطيم الرأسمالية . وفى هذا يقول الباحث الأمريكى ايريفين « انه ، كروبين هوود ، يذهب ليعيش وسط الغابات ، ويجعل من نفسه عفريتا اسمه جيف سميلاش ، ويأخذ يستخدم مواهبه السحرية ، وهى الوقاحة والفكاهة واللغة الركيكة ، فى افحام الأغنياء فى المناقشة ، وهداية الفقراء الى الماركسية ، فيعيش بهذا عيشة لطيفة مرحة » (١) .

هنا نجد فكاهة شو الحقيقية ، وتلك الخفة الرقيقة كالغاز ، التى تملأ مسرحيات الكاتب الأولى . ونجد كذلك ان الدعاية ، باستثناء ملخص آراء ماركس ، الذى يقدمه تريفيوسيس لزوجته ، قد زحزحت فى هـذه الرواية الى المؤخرة فلم يعد فى امكانها أن تبرز بروزا يضر بصالح الرواية كهيكل فنى ، ووضحت الفكاهة بالتالى وضوحا لطيفا مطمئنا . هناك مثلا ، موقف فكاهى ممتاز يشتبك فيه سميلاش ، أى تريفيوسيس ، مع البوليس ، الذى يتهمه باختطاف امرأة هى فى الواقع زوجته . وهناك أيضا ولد صغير لطيف ، يرى تريفيوسيس وهو يقبل زوجته ، فيشهد بهذا أمام البوليس ،

(١) وليم ايريفين ، ص ٣١ .

ويحاول تريفيوسيس أن يخوفه حتى يتنازل عن شهادته ، فيصر هذا عليها اصرارا وقحا يثير الضحك .

ثم ينكشف أمر سميلاش ، ويضطر تريفيوسيس الى التخلى عن تنكره ، وهنا يبدأ الجزء الثانى من الرواية ، وتأخذ فى الاتجاه الى الجدية بشكل واضح . هنا ننتقل الى جو « المسرحية المنزلية domestic drama الذى سبق أن خبرناه فى رواية « العقدة اللامعقولة » . ذلك ان الزواج يصبح موضوع الرواية الأول فى هذا الجزء ، ويأخذ تريفيوسيس على عاتقه مهمة تزويج شخصيتين من شخصيات الرواية ، الى جانب أنه هو نفسه يتزوج شخصية ثالثة ، بعد أن يخلصه المؤلف من زوجته الأولى بالموت . وقد كان خلاص تريفيوس من زوجته أمرا مفروضا من وجهة نظر الحركة الفكرية فى الرواية ، وان بدا شاذا غير معقول من وجهة نظر الحركة المادية . ذلك أن الزوجة أثبتت أنها أكثر رومانتية وحسية وتدلها فى حب زوجها من أن تستمر طويلا معه ، وهو الذى يؤمن بأسبقية العقل على العاطفة . وعلى هذا ، يتزوج تريفيوسيس من فتاة هى شو فى ملابس النساء . ان الموقف الذى تتم فيه خطبة هذه الفتاة ، واسمها أجاثا ، الى تريفيوسيس ، تتمثل فيه كل المميزات التى تميز مواقف الحب والزواج فى مسرح شو . فالفتاة هى التى تتقدم لخطبة تريفيوسيس ، لا العكس . واجراءات الخطبة خالية من كل ما يعتبره الطرفان « سخافات عاطفية » ، فهما يقرران منذ البداية انهما لا يتزوجان عن حب ، وانما لأنه يبدو لكل منهما أن الزواج من الآخر فكرة طيبة يتوقع لها أن تنجح .

بل ان تريفيوسيس يخرج مفكرته من جيبه ويسجل فيها تاريخ زواجه ، لئلا ينساه فى زحمة مشاغله . وهكذا يذكرنا هذا الموقف بموقف خطبة مشابهة بين فالنتين وجلوريا ، بطلى مسرحية « من يدرى ؟ » ، ففى

كلا الموقفين تتصرف البطلتان تصرفا غير متوقع ، يثير الضحك . فهما تقرران منذ البداية أن تتزوجا بالخطيب ، حتى قبل أن يتقدم بالخطبة ، ولكنهما تتظاهران بأنهما تعارضان هذه الخطبة نفسها ، ثم تسمحان للبطلين بأن يتغلبا على هذه المعارضة الظاهرة ، وفجأة تقبض كل منهما على خطيبها بيد من حديد ، ولا تسمح له بأن ينفلت من قبضتها . لقد وقع فى الفخ الذى أعد له بعناية .

وفى هذا الجزء الثانى من الرواية ، نجد الأصول الأولى لكثير من الشخصيات التى نلقاها بعد هذا فى المسرحيات . نجد ، الى جوار تريفيوسيس ، الذى هو مزاج من شخصيتى تانر (الانسان والسوبرمان) ، وأندرشافت (ماجور باربارا) ، شخصية ارسكين ، وهى محاولة أولى من محاولات شو تقديم شخصية الفنان العاطفى التقليدى ، الذى يمثله فى المسرحيات برايد ، (مهنة مسيز وارين) ، واكتافيوس (الانسان والسوبرمان) . وتعد أجاثا ، الى حد ما ، صورة أخرى من جلوريا (من يدرى ؟) ، ولكنها فى هذا الجزء الثانى من الرواية تقترب من شخصية ايدث (الاستعداد للزواج) . انها تتحول من تلميذة مرحة مسلية فى الجزء الأول من الرواية الى فكرة مجردة تمثل المرأة الجديدة التى يؤمن بها شو ، وان كانت تغطيها طبقة رقيقة من الحيوية تنقذها من التجريد الكامل .

* * *

فى الروايات التى تلت رواية : « عدم نضوج » ، نجد اتجاها مستمرا لزيادة الحوار والتقليل من الحكاية narrative . ويتضح وجود هذا التيار بالمقارنة بين « عدم نضوج » ، رواية شو الأولى ، وروايته الثانية : « العقدة اللامعقولة » ، وبين هذه الرواية الثانية وبين الرواية الأخيرة « الاشتراكى غير الاجتماعى » .

ثم ان كثيرا من مقـدمات الفصول فى هـذه الروايات ، وكثيرا من التعليقات وأوصاف الشخصيات ، وأوصاف محيطهم وما يملكون من متاع تحمل الطابع الخاص الذى يميز الارشادات المسرحية الطويلة التى نجدها فى مسرحيات شو وعلى هذا نجد الفصل الثانى من مسرحية : « الاشتراكى غير الاجتماعى » يبدأ بمقدمة هى أقرب ما تكون الى مقدمات الفصـول أو المناظر المسرحية التى كتبها شو لمسرحياته فيما بعد ، وذلك من وجهة نظر الايجاز والقصد المباشر الى الهدف . وفى الصفحة العاشرة [1] من هـذا الفصل نجد ان الحوار يتخلله فى موضعين اثنين تعليقات موجزة لا يميزها من الارشادات المسرحية الا ان أفعال الجمل فيها موضوعة فى الزمن الماضى .

بل ان الواقع ان الفصل برمته يعتبر وحدة درامية كاملة ، نجد فيه الموقف الدرامى المألوف فى مسرحيات شو ، والذى يصور شخصا المفروض فيه أنه عزيز جدا (فى هذه الحالة ابنه) يقصد بيته وأهله فيقابله هؤلاء الأهل (فى هذه الحالة الأبوان) مقابلة لا ترحيب فيها ، مما يجعل الفرق بين المقابلة الحقيقية والمقابلة المتوقعة مصدر فكاهة لا تخلو من السخرية .

هذه الفكاهة الساخرة يدعمها عنصر لا يقل عنها شيوعا فى أعمال شو هو الفكاهة الخـام crude comed . وهذه الأخيرة يقدمها فى الرواية صبى صغير يسىء أبواه معاملته ، فيأمرانه بمغادرة الغرفة أو العودة اليها حسبما تقضى حاجتهما لا حاجته هو ، فينشأ من تكرار خروج الابن ودخوله موقف هزلى يثير الضحك .

والى جانب هذا نجد فى هذا الفصل عنصرى سوء الفهم والمفاجأة ، وهما يدفعان الأحداث الى قمة لا تلبث القصة أن تجتازها متجهـة الى حل [2] .

(١) الرواية . طبعة كونستابول .

(٢) صفحة ١٣ من الطبعة المذكورة .

وكل هذه العناصر تجعل من الفصل وحدة درامية لا يكاد يميزها من المسرحيات شىء كثير .

* * *

قلنا فى أول هذا الفصل ان انتقال شو من كتابة الروايات الى كتـابة المسرحيات كان تغييرا للون الأدبى وليس للمادة المقدمة . فاذا سلمنا بهذا ، برز لنا سؤال هو : لماذا قرر شو أن يترك كتابة الروايات ؟

الجواب نجده فى رواية : « الاشتراكى غير الاجتماعى » . فقرب نهاية هذه الرواية يكتب البطل : سيدنى تريفيوسيس رسالة الى المؤلف يقول فيها : « وأخيرا ، اسمح لى أن أعبر لك عن أسفى لأنك لا تجد شيئا تستخدم فيه مواهبك أجـدى من كتابة الروايات . ان أول نتيجة أدبية لنظامنا الاقتصادى القائم على أرباح القرصنة والاتجار بالرقيق قد كانت شكسبير . وانه لمن سوء حظنا أن نظرة شكسبير لمصير الانسان . وقد كان يرى هذا المصير مظلما ، تعيسا ، يحوطه يأس يبعث على الفزع . لا تزال تبررها الى اليوم حالة مجتمعنا الانجليزى ، مما يلقى فى روعنا أن شكسبير ليس شاعر عصر بعينه ، بل شاعر كل العصور . غير ان الشعر الذى يحكى عن اليأس لن يعيش طويلا بعد أن يذهب اليأس نفسه . ان روائيى القرن التاسع عشر ان هم الا ذيل شكسبير ، فحذار أن تربط نفسك الى ذلك الذيل » [1] .

وفى موضع آخر من الخطاب نفسه يربط تريفيوسيس بين كتابة الرواية وبين نوع متأخر من الحياة « يتحول عنه الانسان الآن ، بعد أن حارب من أجل حريته الشخصية وفاز بها ، يتحول عنه فى تقزز ، مخلفا وراءه حلم الأنانى باستقلاله الذاتى منتقلا منه فى تقزز الى تبنى الاهتمامات الجماعية للمجتمع » .

(١) رواية الاشتراكى غير الاجتماعى ص ٢٥٨ من نفس الطبعة .

لقد أصبحت الرواية الآن احدى اهتمامات النساء ، وما يجيء فى الروايات من أحداث انما « ينظر اليه من وجهة نظر أخلاقيات رومانتيـة توازى ، فى البعد عن الواقع ، بعد تلك الأحداث نفسها عن ذلك الواقع »(١).

هذا عن خطاب البطل الى المؤلف . أما فى صلب الرواية ، فان تريفيوسيس يسأل أجاثا ، الفتاة التى يتزوجها فيما بعد ، يسألها ماذا تقرأ . فتقول : رواية . فيقول : « أى قصة كاذبة تحكى عن شخصين لا وجود لهما ، ولو فرض وكان لهما وجود ، لتصرفا بطريقة تختلف تماما عن تصرف البطلين الحاليين » (٢) . وفى الفصل الثانى عشر من نفس الرواية ، نجد هجوما آخر على فن الرواية والفن القصصى عامة . فالكتاب الروائيون يوصفون بأنهم « أطفال كبار » ، سيطوى الزمان أعمالهم ، ويحل محلها الرفقة المسلية والحديث الذكى ، والعقل البشرى الذى شب عن طوق الانبهاج الطفولى .. بالقصص » (٣) .

وواضح من النصوص المتقدمة أن شـو اذ كان يكتب هذه الرواية الأخيرة من رواياته ، كان يحس بسخط متزايد على فن الرواية كوسيلة للتعبير عن آرائه . بل ان النص الأخير ليوضح أيضا ان هذا السخط كان لا يفتأ يزداد حتى ليشمل استخدام الكتابة الفنية بوجه عام ، كوسيلة لهذا التعبير .

ومن السهل التعرف على أسباب هذا السخط من النصوص المتقدمة ، فانها تشير الى أن شو كان قد انتهى الى الربط بين كتابة الرواية وبين نوع من المجتمعات يرى أنه يحتضر .

(١) نفس المصدر ص ٢٥٤ .

(٢) ص ٢٢٠ . نفس المصدر .

(٣) ص ١٦٠ نفس المصدر .

وكان شو يعتقد ان الجذور التى مدتها الرواية فى ذلك المجتمع هى من العمق والامتداد بحيث أصبح من المتعذر عليه أن يستخدم الرواية فى العمل الذى كان يعتزم القيام به : ألا وهو تغيير ذلك المجتمع نفسه . ومن هنا كانت اشارة تريفيوسيس الى روائى القرن التاسع عشر على أنهم ذيل لشكسبير » ، يتلوى بسرعة فى طريقه الى العدم » .

والى جانب هـذا ، كان شو يعتقد ان الرواية ، كتصوير للمجتمع — كوصف للعلاقات بين الرجال والنساء ، أصبحت بعيدة عن العصر بشكل يدعو الى اليأس . أنها « قصة كاذبة عن شخصيتين » ، أى أنها قصة تشغل نفسها بوضع كريه عند شو ألا وهو الوضع البالغ الخصوصية ، فى الوقت الذى كان شو يرى فيه الانسان متحولا فى تقزز من حلم الأنانى بحريته الفردية الى الاهتمام بالمصالح الجماعية للمجتمع . أى أن الرواية ، باختصار كانت تمثل لشو لونا فرديا من ألوان الفن ، بينما كان هو ، وقد اعتنق الاشتراكية مؤخرا ، قليل الاهتمام بعالم الفرد القلق .

هذا فى رأينا ، هو السبب الأساسى الذى من أجله أعرض شو بجانبه عن كتابة الرواية . أما السبب الذى يقدمه هو فى تفسير هذه الأغراض فهو فى رأينا غير جدير بالاعتبار الجدى .

يقول شو فى مقال له نشر فى احدى المجلات (١) : « اننى أفلست من فرط جهلى وعجزى . » وهذا فى الواقع غير صحيح . فالذى يقرأ الروايات الخمس يجد فيها كثيرا مما يسلى ويطرف ، وما له قيمة أدبية غير منكورة ، وينطبق هذا بصفة خاصة على « الاشتراكى غير الاجتماعى » . كما ينطبق — الى حد ما — على « العقدة اللامعقولة » . وعلى « مهنة كاشـيل بيرون » التى صادفت نجاحا تجاريا مذكورا وطبعت مرارا .

(١) Tinsley's Magazine, 1892 — مقال عنوانه :
"Mr. Bernard Shaw's Works of Fiction Reviewed by Himself".

السبب الأساسى اذن لا يكمن فى عجز شو الفنى ، كما يحاول أن يوهمنا ، بل هو — كما أوضحنا — ناشىء عن طبيعة الكتابة للرواية ، وعن النظرة التى كان شو ينظرها الى هذا الفن .

يؤيد هذا المذهب الذى نذهب اليه ما عرف من حقائق عن الظروف التى اختار فيها شو كتابة الرواية مهنة له ، عقب هجرته الى لندن بوقت قصير . يقول شو فى المقدمة التى كتبها لروايته الأولى « عدم نضوج » : « فى تلك السنة ، (١٨٧٩) فعلت ما كان يفعله غيرى من مغامرى الأدب ولا يزالون الى الآن يفعلونه ، كتبت رواية » [١] . ومعنى هذا ان كتابة الرواية لم تكن رغبة كان شو يتحرق شوقا اليها . وانما أقدم عليها لأنه لم يجد عملا أدبيا سواها .

ومما له مغزى فى هذا السبيل ان شو ، بعد أن هجر كتابة الرواية ، لم يكتب للمسرح مباشرة . وسبب هذا ان المسرح فى تلك الأيام كان خاليا من أية فكرة ، وكان يعرقل تقدمه نفس النظرة المزيفة للحيـاة والأحياء التى كان شو يشكو من أنها تجعل من الرواية شيئا تافها ، رجعيا . ولم يكتب شو للمسرح الا حينما اكتشف هنريك ابسن ، وتبين الامكانيات التى يقدمها الفن المسرحى لمن يريد استخدامه وسيلة لنشر الآراء بين الناس . من ذلك اليوم ، أخذ برنارد شو يخطو خطواته الثابتة الدائبة على الطريق الطويل الذى انتهى به الى ذلك البناء الضخم الذى نعرفه اليوم : مسرح برنارد شو . الى هذا كله يشير شو حينما يقول : « لعل القراء .. يذكرون أننى اتجهت الى الكتابة للمسرح حينما وجدت أن الكلام الكثير حول موضوع « المسرح الجديد ، قد أخذ يهدد بفضيحة مخزية تلك .. أنه فى انجلترا على الأقل (ليس المسرح الجديد) الا أكذوبة من أكاذيب الخيال الثورى . وهذا

(١) ص ٣٧ من طبعة كونستابول .

مالم يكن لى قبل باحتماله . كنت قد تسرعت فتبينت القضية فى حماقة . فبدلا من أن أتركها تنهار ، تقدمت بدليل من صنع يدى » [١] .

أى أن شو وجد نفسه مقحما على المسرح . انه لم ينكب على الكتابة له باختياره الفردى الحر ، بل دفع الى ذلك دفعا بواسطة قوى أكبر منه بكثير . وهكذا قام « المسرح الجديد » فى بريطانيا — ذلك الوليد الذى أخرجه شو الى الوجود ، وشكله وهذبه وجعل منه مسرح الأفكار الدعائى . فى هذا المسرح لم يكن هناك مكان « للقصة الكاذبة التى تحكى عن فردين لا وجود لهما » . وانما شغل هذا المسرح نفسه كل الانشغال « باهتمامات المجتمع الجماعية » ، وضرب صفحا عن الفرد المنطوى على نفسه الى درجة تجعله ميئوسا منه .

* * *

حاولنا فيما تقدم أن نثبت ان أعراض شو عن كتابة الرواية ، وكتابته للمسرح بعد ذلك انما كان تغييرا فى اللون الأدبى وليس تغييرا للمضمون ونريد الآن أن نصل الى نتيجة بعينها تلك : ان هذا التغيير لم يستتبع تغييرا ذا بال من ناحية الصنعة . لقد ذهب شو يستعمل فى مسرحياته نفس الصنعة التى استخدمها فى الروايات ، بكل ما جلبت هذه الصنعة على فنه من مزايا ومعايب . وحـين نتبين هـذه الحقيقة نستطيع أن نفهم فى غير كبير عنـاء الخصائص التى تميز مسرح شو ، والتكوينات غير الطبيعية التى نجدها فى هذا المسرح .

يقول هوبروك جاكسون [٢] : « ان فن (شو) يسجل تطورا يهدف الى خلق وسيلة للتعبير غايتها الدعاية .. والدارسون لأعماله يستطيعون

(١) مقدمة مجلد « مسرحيات لطيفة » طبعة بينجوين ص ٥ .

(٢) فى كتـابه Bernard Shaw, Grant Richards, 1909, pp. 150-1.

أن يتبينوا خطوط هذا التطور من المقالة والرواية الى .. الدعاية عن طريق المسرحية .. والواقع .. أن .. الروايات (التى كتبها شو) .. تحمل كثيرا من خصائص المسرحية : فهى محكية بواسطة الحوار ، يتخلله هنا وهناك الحد الأدنى من الوصف ، وأكبر قدر ممكن من الشرح » . ويمضى جاكسون فيقول ان الروايات التى كتبها شو هى فى الواقع « مسرحيات فى مرحلة الجنين ، مسرحيات فى طور الانتقال » . ثم يضيف : « ان ما حدث ، حينما أصبحت هـذه الروايات مسرحيات انما كان عملية اعـادة تنظيم للأجزاء ، لا عملية تغيير فى مادتها . فالأوصاف التى جاءت (فى الروايات) أصبحت السيناريو (فى المسرحيات) وهذه أطال فيها شو حينما أخذ يطبع مسرحياته ، أما الشرح فقد تحول اما الى المقدمات والملاحق المشـهورة (التى أضيفت الى المسرحيات) أو أدرج فى الحوار الى درجة كبـيرة متزايدة » .

وعلى ضوء هذا النص سنمضى ، فى هذا الفصل محاولين أن نقدم تحليلا نقديا لبعض مسرحيات شو ، وذلك فيما يخص علاقات الارشادات المسرحية فيها بالمقدمة ، والفواصل الفكاهية comic interludes والمدخل prologue والمؤخـرة epilogue . كذلك سنبحث الوظائف التى تؤديها هـذه الأجزاء ، ونتتبع أصولها فى الروايات والأثر الذى تتركه على البناء الدرامى للمسرحية كما كتبها شو .

* * *

لنبدأ أولا بمشكلة الارشادات المسرحية المطولة . يتعرض شو فى مقدمة المجلد : «مسرحيات غير لطيفة» بشىء من التطويل لأصول هذه الارشادات والأهداف التى تسعى لتحقيقها . ومما يقوله فى هذا الصدد نستطيع أن نتبين أن هذه الارشادات بدأت تأخذ شكلها المعروف فى مسرحيات شو ،

حينما أخذ الكاتب يتهيأ لطبع هذه المسرحيات . لقد اتخذ شو من مسرحياته المطبوعة وسيلة للاتصال غير المباشر بأقسام من رواد المسرح لم يكن ، لأسباب متعددة ، يستطيع أن يعرض عليها أعماله . وهذه العقبة بينه وبين الجمهور هى التى دعته الى أن يطبع مسرحيات من أمثـال مجمـوعة « مسرحيات غير لطيفة » التى سببت أولاهما (بيوت الأرامل) موجة عالية من الاحتجاج ، بينما حظر تمثيل الثالثة (مهنة مسيز وارن) ثلاثين عاما متصلة . ثم ان طبع المسرحيات كان سبيلا اتخذه شو ليوصل أعماله الى جمهور أكبر من جمهور المسرح ، ألا وهـو جمهور القراء ، الذين كانوا يجدون المتعة فيما يقرأونه من روائع الأدب ، ولكنهم قلما كانوا يذهبون لمشاهدة مسرحيات كاتب لم يسبق لهم أن تعرفوا ، عن طريق القراءة ، على أعماله بوصفها أعمالا أدبية ، أو عن طريق مشاهدة كبار الممثلين يؤدونها ذات مرة فى احدى الحفلات .

ولما وجد شو نفسه مضطرا لطبع مسرحياته ، عنّ له أن يقدمها لقرائه فى أقصى ما يستطيع من سهولة وتشويق وفى نفس الوقت كان عليه أن يحسب حساب المنافسة التى تلقاها المسرحية المطبوعة من جانب الرواية . ومن هنا جاءت الفقرات الوصفية والتعليقية التى تسبق أجزاء المسرحية المطبوعة وتتخللها .

هذا هو ملخص لأسباب طبع المسرحيات كما أوردها شو فى المصدر السابق الذكر . غير أن شو لا يكتفى بعرض هذه الأسباب وانما ينتقل من هذا الى تحويل الضرورة الى فضيلة ، فيدافع عن الارشادات المسرحية المطولة كمبدأ فى حد ذاته ، وليس كضرورة ألجأته اليها الظروف . وفى هذا يقول ان تلك الارشادات هى احدى الوسائل الدفاعية التى يلجأ اليها المؤلف المسرحى لحماية فنه من سوء العرض الذى قد يقع فيه الممثل ، وهى فى نفس

الوقت عون للممثل على اجادة فنه . والمشاهد أن المسرحية المكتوبة ببراعة أجدر أن تتلاءم مع الطرق المتباينة للتمثيل ، من غيرها وأن العكس ، أى تلاؤم الطرق المألوفة للتمثيل مع مسرحية غير بارعة ، أمر أقل احتمالا . والحوار بمفرده لا يكفى لكى يفهم الممثلون « المعنى العقلى والظروف المحيطة » التى تكمن فى الأدوار التى يؤدونها . ومعنى هذا ان المؤلف ليس مضطرا لشرح مراميه لقارىء المسرحية المطبوعة وحسب ، بل انه مضطر كذلك الى أن يقدم نفس الشرح للممثل .

ومن جهة أخرى ، كان شو يؤمن بأن طبع المسرحية مع بذل مجهود جدى لايصال معناها الكامل الى القراء (عن طريق الوسائل التى سبقت الاشارة اليها) أمر من الجائز جدا أن يؤدى الى خلق فن جديد . اذ ذاك « يتحول وصف المناظر الموجز الذى يسبق أجزاء المسرحية والذى قلما يقرأه أحد الى فصل كامل أو ربما الى سلسلة فصول .. ويكون من نتائج هذا أن تنشأ أعمال فنية هى مزاج من ألوان متعددة ، فجزء روائى ، وجزء وعظى وثالث وصفى ، ورابع حوارى وخامس ربما أصبح مسرحيا . أعمال من النوع الذى يقرأ ولا يمثل » . ويمضى شو فيقول : « وأنا لا اعتراض لدى على هذا النوع من التأليف ، ولكن هدفى الخاص كان دائما هدف كل كاتب مسرحى ممارس لمهنته .. اننى لم أضع (فى النص المطبوع) الا كل ما يمت بصلة للتمثيل وكل ما يمت — خلال التمثيل — الى فهم الجمهور للمسرحية » (١) .

ويسمى شو مذهبه فى الارشادات المسرحية المطولة « الطريقة الأدبية » . وبدلا من أن يجد مايشين فى طريقة مسرحية تجعلنا نعتمد ، كى نتفهمها ونتأثر بها ، على تلك الارشادات ، نجده ، على النقيض ، يؤكد فى جرأة

(١) مقدمة « مسرحيات غير لطيفة » طبعة بنجوين ، ص ١٣ .

أن عدم أخذ شكسبير بهذه الطريقة قد جر على الأدب المسرحى خسارة كبرى ، ذلك أن شكسبير لم يكن مضطرا الى اعداد مسرحياته للنشر وفى حسابه — كما كانت الحال مع شو — منافسة قوية من جانب فن الرواية . ومن ثم لم يترك لنا شكسبير ما يسميه شو : « فنا مسرحيا متسق البناء من الناحية الفكرية ، ولم يكن فى مكنته أن يدرس شخصياته ومجتمعه بطريقة عملية صحيحة » .

بل انه يبدو واضحا أن شو يعتقد أن « طريقته الأدبية » هذه تسجل تقدما على الطريقة الاليزابيثية القديمة التى لا تكاد تعطى شيئا سوى « الخطوط الأولى » للحوار والشخصيات والظروف المحيطة بها . ومع أنه يعترف بأن المسرحيات الجيدة تحوى دائما دلائل محددة تؤدى الى تفهم الشخصيات وظروفها ، فهو لا يستنتج من هذا الاعتراف نتيجته الحتمية وهى : ان المسرحيات الجيدة يجب عن أن تستغنى على الدوام عن الارشادات المسرحية المطولة . وبدلا من أن يفعل هذا نراه يؤكد بأن بعض الأبيات فى مسرحيات شكسبير ، تلك التى تصف الحركة المسرحية ابان حدوثها ، والتى أدخلها شكسبير فى صلب المسرحيات ليجعل الحركة المسرحية أشد تأثيرا فى نفوس النظارة — هذه الأبيات ان هى الا ارشادات مسرحية فى عرف شو ، ولم يمنع الناس من أن ينظروا اليها فى هذا الضوء الا حدود المسرح الأليزبيثى المادية ، وعدم التفرقة الى حد كاف ، فى المسرحية الاليزبيثية بين الحوارى المسرحى من جهة وبين الملحمة والشعر الأدبى من جهة أخرى (١) .

وهكذا نجد أن شو يقيم هنا دعوى كبيرة ، تبدأ بالقول بأن طريقته الأدبية ان هى الا محاولة لبث مزيد من التشويق فى نص مسرحية مطبوعة ،

(١) كتاب « برنارد شو » من تأليف فرانك هاريس ص ٢٤٤ .

لولاه لأصبح النص جامدا لا يسلى ثم تنتقل الى القول بأن هذه الطريقة الأدبية لها ما يبررها كهدف فى حد ذاته ، وأنها تعين المؤلف والممثل على أن يقدما لنا دراسات واقعية للشخصيات ، وأنها لهــذا كله ، ينبغى أن تعد خطوة الى الأمام يخطوها الفن المسرحى ، واضافة ذات بال للنظرية المسرحية .

ثم يزيد شو الى هذا أنه برغم أن هذه الطريقة انما تمهد السبيل الى قيــام فن غير درامى non-dramatic ، فهو شخصيا قد حرص ، بوصفه كاتبا مسرحيا ممارسا ، على أن يظل داخل حدود الفن المسرحى .

هذه هى دعوى برنارد شو ، قدمناها ملخصة .

والآن ننتقل الى تفحص هذه الدعوى ونقدها ، وذلك بتحليل واحدة من المسرحيات التى كان يعنيها شو حينما أقام دعواه — تلك هى مسرحية « كانديدا » .—

ماذا يريد شو أن يقدم لنا فى « كانديدا » ؟ انه يريد أن يصور الصراع بين الشاعر مارشبانكس والقس موريل ، بين « خيالية » الأول ، الغامضة ، المرتبكة ، المحدودة الرؤيا ، العابثة بل والمضحكة أحيانا ، وبين « عملية » الثانى ، الواضحة ، الشجاعة ، الواقعية ، العاقلة الكريمة ، القوية البنية ، القصيرة النظر ، تلك « العملية » التى تتمثل فى المسيحية التى يؤمن بها موريل (١) . لقد وجد شو فى هذين الضــدين مجالا للصراع الدرامى ، فجعله الصراع الرئيسى وراء مناوشات موريل — مارشبانكس ، غير أن المرء يتساءل : هل هذا صراع حقيقى ؟ أو بالأحرى هل ينجح شو فى أن يجعله يبدو حقيقيا لأعيننا ؟ الجواب هو النفى — أولا : لأن وجهتى نظر كل من موريل ومارشبانكس لا تختلفان الى الحد الذى يجعلهما مجال صراع . ان موريل يمثل الاشــتراكية المســيحية ، بينما يمثل الشــاعر

(١) مقدمة « مسرحيات لطيفة » .

مارشبانكس المحاولات التى تبذلها هــذه الاشـــتراكية المسيحية نفسها كى تعلو على نفسها وعلى هذا نجد أن الشخصيتين انما تمثلان فى الواقع وجهين لشىء واحد ، وأن الصراع بينهما محدود بنفس الحدود . ولعل شو نفسه كان يشير الى طرف من هذا النزاع المحلى ، أو النزاع مع النفس ، فى مقدمة « مسرحيات لطيفة » حينما قال : « كى نستخلص من اتجاه ما قبل رافائيل خلاصته الدرامية » .. علينا أن نصور ما قبل الرافائيلية (١) فى صراع مع الخطوات الأولى ، الكسيرة ، العصبية ، التى تخطوها اذ هى تحاول أن تشكل ثورتها ضد نفسها ، وأن تتطور الى شىء أرقى مما هى »(٢) .

هذا ، اذن صراع محدود بطبيعته . وهو الى هذا صراع لم يستطع شو أن يجعله واضحا ولا متسقا ، فضلا عن أنه لم يجد له خاتمة مقنعة . فمثلا نجد موريل ، أحد طرفى الصراع ، لا يدرى شيئا عن السر الذى يختفى فى قلب الشاعر . أما الطرف الآخر ، مارشبانكس ، فالمرء لا يستطيع أن يجزم بأنه هو نفسه يعرف هذا السر . أو على الأقل لا يستطيع المرء أن يجزم بأنه يدرى شيئا واضحا عنه ، فيما عدا فكرة لا تذهب بعيدا فى تفسير الغموض ، يحس مارشبانكس من خلالها انه لا يصــلح للسعادة الزوجية ، وأن نصيبه فى الحياة ينبغى أن يكون دوما نصيب الشاعر الذى يذرع الليل وحيدا بلا رفيق (٣) . وهذه نهاية لا تنهى شيئا .

(١) اتجاه تبناه جماعة من الفنانين والأدباء الشبان فى انجــلترا حوالى عام ١٨٥٠ ، كان يرمى الى الثورة على تقاليد الأدب والفن المعروفة اذ ذاك والى عبادة الجمال والعودة الى عصر مثالى تخيل هؤلاء الفنانون انه كان موجودا قبل الرسام الايطالى العالمى رفائيل . وأشهر هؤلاء الفنانين : دانتى روزيتى وكان شاعرا ورساما فى آن .

(٢) ص ٧ من المقدمة .

(٣) يستنكر وورد فى كتابه : « برناردشو » الجملة التى تتحدث عن السر فى قلب الشاعر ويصفها بأنها « جملة غريبة على مسرحيات شــو » . راجع الكتاب ص ٧٢ .

ان من يحاول أن يصور نزاعا دراميا بين وجهين لشيء واحد انما يقدم على عمل لا هو بالسهل ولا بالمجزى . وهو الى هذا يخاطر بأن يجعل من مسرحيته شيئا مجردا ، أى غير درامى .

وهذا هو السبب الثانى الذى من أجله نجد الصراع بين الشاعر والقس غير مقنع . انه صراع بدأ فجأة ، دون تمهيد كاف . فلا يكاد يمضى على مارشبانكس فى بيت موريل لحظات قليلة حتى يأخذ يهاجم موريل فى طريقة شاذة فى شدتها وهكذا يبدأ الصراع مفتعلا . ويحس المرء أن أحدا دفع به دفعا الى البدء ، وانه لم يعط فرصته الطبيعية كى يقوم ويتطور من تلقاء نفسه ، ووفقا لمنطق الحوادث الخاص .

ويبدو من ظاهر المسألة ، ان هذا الصراع يثور حول مسألة من يملك كانديدا ؟ ولكن هـذا انما هو الشـكل الذى يتخذه الصراع ، وليس جوهره . ذلك أن شو لا يريدنا قط على أن نعتقد أن كانديدا ، بشخصها ، هى محور الصراع . انه ، مثلا ، يجعلها بمنأى عن العراك طول المسرحية تقريبا . ثم انه لا يسمح لها بأن تتبين أن نزاعا يثور حولها الا قرب نهاية الفصل الثالث ، قبيل منظر المزاد الذى وضعت كانديدا نفسها فيه بين الرجلين . أضف الى ذلك ان الطريقة التى رسم بها شو كانديدا ، وقدمها لنا على انها امرأة حادة البصيرة عقلية الاتجاه تحب زوجها وتعلم لماذا تحبه ، هذه الطريقة تستبعد تماما احتمال أن تختار كانديدا رجلا آخر غير زوجها ان المرء ليحس ، منذ البداية ، أنها ستبقى الى جوار زوجها ، وأنها لم تفكر قط فى أن تغير هذا العزم ، وأن منظر المزاد ، لا يحمل فى طياته أى احتمال لحرية أى من الرجلين فى الاحتفاظ بكانديدا أو التخلى عنها ، وان كانديدا انما تقبل المزاد فى الظاهر فقط ، وعلى سبيل التهكم من زوجها وعشيقها ، وأنها ستحوله الى درس قاس تلقنه زوجها ، ذلك الدرس هو ألا يجرؤ فى المستقبل على الاعتقاد بأن شيئا غير حبها له ، يبقيها الى جواره .

وهذا كله يحرم الصراع بين القس والشاعر من كل مظهر من مظاهر الصدق ، ويجعل منه مجرد مناسبة يدير بها شو نزاعا بين الاشـتراكية المسيحية المثالية من جهة والاشتراكية المسيحية العملية من جهة أخرى ، وهو النزاع الذى رأينا أن شو اعتبره موضوع المسرحية الرئيسى .

ومما يؤيد هذا الرأى أن مارشبانكس نفسه يتبين فى آخر المسرحية ان الصراع بينه وبين موريل لم يكن يستهدف تحديد من يفوز بكانديدا ، بل تحديد من من الرجلين كان متجها الاتجاه الفلسفى الصحيح . وقد جاءت نتيجة الصراع بمفارقة عجيبة . فالاشتراكى المسيحى العملى ، وجد ، فى ساعة المحنة ، ان زوجته ، وليس عقيدته ، أهم لديه من كل شيء آخر . أما المثالى الحالم فقد خرج من نفس المحنة وقد آمن بأن آراءه ، وليس حبه ، أعز عليه مما عداه .

ومن جهة أخرى ، نجد أن عدم اشتراك كانديدا فى النزاع ، يجعلها — كشخصية — أقل حيوية وصدقا مما كان يمكن أن تكون . ذلك انه ما دامت كانديدا ليست شيئا يستطيع المرء أن يفوز به أو يخسره بمحاولة من المحاولات ، وما دامت نوازعها مقررة من قبل ، وغير قابلة للتغيير مهما بذل المرء من جهد ، فانها تصبح ، والحال هذه ، شيئا له تجريدية وأبعاد الرمز ، وهذا بالفعل ما يريد لنا شو أن نعتقده . انها عنده العذراء مريم ، والرجلان المتخاصمان انما هما ولداها . والواقع أن شو يلجأ الى هـذا الاختيار التعسفى للرمز (ونقول تعسفيا لأنه لا شيء مما تقوله أو تفعله كانديدا يوحى بأنها العذراء على الاطلاق ، فلا نواحى روحية لشخصها تستأهل الفحص . ولا دلائل أخرى هناك سوى ما يقوله لنا المؤلف ومارشبانكس من أنها ذات مغزى روحى معين) يلجأ شو لهذا التعسف فى اختيار الرمز حتى يغطى نقصا واضحا فى تصويره لكانديدا كانسان حى . انه يبدو وكأنه

يقول لنا ، فى نغمة خفيفة — اذا كنتم لا تجدون كانديدا شخصا حيا مليئا بالحياة ، فما ذلك الا لأنها تجريد الرمز وبعده.

غير ان هذا كله لا يعين المسرحية على النجاح فى شىء . فقد يختار شو المفكر الدرس الذى يريد أن يضمنه مسرحيته . وقد يملى عليه هذا الدرس هذه الحيلة الفنية أو تلك ، ولكن الكاتب المسرحى يتحمل عواقب هذا الاختيار ، فتفقد مسرحيته شيئا من تأثيرها ومعقوليتها . وملخص القول أن النزاع بين موريل ومارشبانكس يبدأ وينتهى وهو نزاع مجرد . وهنا يأتى دور الارشادات المسرحية والطريقة الأدبية بوجه عام .

ان شو يستخدم هذين العنصرين كى يغطى النقص الذى نلمسه فى المسرحية . فمثلا ، نحن نتعرف الى أولى اللحظات العظيمة فى المسرحية ، اللحظة التى تأخذ فيها كلمات مارشبانكس فى التأثير على موريل ، عن طريق واحد من هذه الارشادات ، يقول شو فيه « يظهر التردد على نظرة موريل للمرة الأولى ، وينسى أن يدفىء يديه على النار ، ويقف يستمع فى تفكير . » هذا الارشاد لا يمكن التعبير عنه عن طريق الحركة الا تعبيرا جزئيا ، وذلك بالامتناع عن تدفئة اليدين ، أما الجزء الباقى فمن الصعب ايصال معانيه للمتفرج بطريقة مرضية . وهكذا تمر هذه اللحظة الهامة فى المسرحية دون توكيد كاف فى ذهن المتفرج .

وهناك مثل آخر أشد وضوحا نجده فى الفصل الثانى . هنا تتخذ الارشادات المسرحية شكل تعليق وتحليل نفسى من النوع الذى نجده فى الروايات فقط . تقول الارشادات « يصمت موريل . ويبدو عليه — ظاهريا — أنه مشغول بخطاباته . أما فى الواقع فهو مرتبك ، مشكك ، لما يجده فى نفسه من احساس جديد مفزع ، فكلما ازداد وثوقه من جدوى الطعنات التى يوجهها الى خصمه ، كلما نجح هذا الخصم (مارشبانكس)

فى تفادى هذه الطعنات بمهارة وسرعة . وهو لهذا يشعر بالمرارة الشديدة اذ يجد نفسه وقد بدأ يخشى رجلا لا يحترمه » .

قليل جدا مما تنقله هذه الارشادات يمكن أن يترجم الى حركة أو تعبير . ومعنى هذا أن لحظة هامة من لحظات تطور موريل النفسى يتعذر أن تنقل الى النظارة بطريقة معقولة . كل ما يستطاع عمله فى هذا الشأن ، هو المبالغة فى الحركة وافتعالها ، حتى يفهم الجمهور ان شيئا غير مألوف يدور فى نفس موريل . هذا بينما يفهم قارىء المسرحية المطبوعة هذه اللحظة الهامة على حقيقتها .

على أن الارشادات المسرحية التى يوردها شو خلال الكلام الذى يجرى على لسان مارشبانكس أوضح من هذا دلالة على طبيعة المهمة التى خصصها شو للارشادات عامة ذلك ان مارشبانكس هو أكثر الشخصيات الرئيسية فى المسرحية بعدا عن الواقع . انه يدخل بيت موريل كالحمل الوديع ، ويخرج منه كالذئب الضارى ، وبين هذين النقيضين يحدث الانقلاب المفاجىء المألوف فى مسرحيات شو ، بل ان الواقع أن مارشبانكس يمارس انقلابين لا انقلابا واحدا ، الأول لا علاقة له بتطوره كشخصية ، ويحدث عندما ينقلب الشاعر على صديقه القس انقلابا مفاجئا ، ويأخذ يوجه له الهجمات والاتهامات : من ذلك الوقت فصاعدا ، يصبح مارشبانكس شخصا آخر ، يخالف الشاعر الخجول المخنث الذى رأيناه يدخل منزل القس — أقرب ما يكون الى التلصص — منذ دقائق معدودة ، أما الانقلاب الثانى فيقع عند نهاية المسرحية ، وهو الانقلاب المفاجىء المألوف الذى تمارسه شخصيات شو فى لمحة البرق . وبين هذين الانقلابين ، يقوم مارشبانكس بكل حركة وسكنة سخيفة فكر فيها شو وخصصها له . أما الارشادات المسرحية فعليها أن تشرح هذا كله ، وأن تمسح عنه غرابته . فمثلا يقول واحد من هذه

الارشادات : « يقف مارشبانكس مترددا فى تعاسة ، لا يدرى أين يقف ولا ماذا يفعل . انه يخاف بيرجيس ، ولو استطاع لهرب . أما خياشيمه وفمه وعيناه ، فانها تفضح ميلا فيه للعناد الشرس الغضوب ، وان كانت جبهته ، التى خطت عليها الرحمة خطوطا ، تطمئن وتهدىء » . وتقول ارشادات أخرى : « يفهم مارشبانكس ، فتظهر عليه من جديد النظرة المفزعة المطاردة بوضوح مفاجىء » . وتقول ارشادات ثالثة : « ينزل يديه ، ويدفع بوجهه الى الأمام جهة موريل فى شراسة ، ويخرج مهددا » . ورابعة تقول : « يظهر ايوجين سخطه وقلة سماحته ، منكرا أية قيمة لسعادة موريل » . وكل هذه الارشادات نجدها فى الفصل الأول . أما فى الفصل الثالث ، فاننا نلقى ارشادات أصعب تنفيذا من كل ما سبق مثلا : « يحدس ايوجين مقصدها على الفور ، ويبيض وجهه حتى يصبح كالفولاذ المصهور» . أو : مارشابانكس : (مخلصا لنبل مصيره) كان عندى كتبى .

غير ان أغرب هذه الارشادات وأكثرها مغزى ، تلك التى وردت فى آخر المسرحية ، والتى تقول ان مارشبانكس يخرج من البيت وهو يحمل سرا فى قلبه .. سرا لا يعلم عنه الزوج أو الزوجة شيئا ، بل ولا جمهور النظارة نفسه . ان هذا الجمهور ليستعصى عليه أن يدرى ماذا يجرى تماما للشاعر فى اللحظات الأخيرة للمسرحية . انه يستطيع — بالطبع — أن يتبين ان كانديدا قد رفضته ، وأنه أحس فجأة انه أصبح « عتيقا كالدنيا » ، ولا شك ان هذا الجمهور سيفسر هذا التحول بأنه نتيجة رفض كانديدا للشاعر الرومانتى ، العنيف المزاج . ولكن هذا كله انما هو أقل من نصف الحقيقة . والحقيقة كاملة ، أو السر فى قلب الشاعر ، تتلخص فى أن الشاعر قد اكتشف ان أمثاله من العباقرة لم يخلقوا للسعادة الزوجية . انما مصيره وحدة مجيدة ، وبحث دائم عن الجمال الخالد والحقيقة ، بعيدا عن ذراعى

المرأة الخانقتين . هذه الحقيقة لا يقول عنها الحوار شيئا . ومعنى هذا ، ان التحول النهائى الذى يطرأ على واحدة من الشخصيات الرئيسية فى المسرحية لم يمسرح بدرجة كافية وان المسرحية تنتهى نهاية **منبسطة** *flat* ، يسىء اليها تجاوز مفاجىء حاد للقمة . وهذا هو الموقف الصعب الذى اضطر شو من أجله الى الاستعانة بالارشادات النهائية ، كى يخرج من الصعوبة تلميحا.

غير أن الارشادات لا تصف أو تعلق على شعور الشخصيات وحسب . انها كذلك تحمل فى طياتها معلومات هامة عن هذه الشخصيات كان يجب أن يتضمنها التشخيص . وهناك مثل صارخ لهذا الاستعمال الجديد للارشادات نجده فى شخصية كانديدا : ان الارشادات تصفها بأنها ذات عطف أموى يداعب فؤادها : وأن مراقبا ذكى الفؤاد يستطيع أن يلحظ على الفور وجه شبه بينها وبين « عذراء عيد الانتقال » .

هذا ما يقوله شو ، غير ان هاتين الناحيتين فى شخصية كانديدا ، ناحية الأم وناحية العذراء ، لا يتضمنهما التشخيص قط بطريقة مقنعة . فمثلا نجد أن أحد ابنى هذه الأم المزعومة : موريل ، يبلغ به الشك فى براءة هذه الأم المدعاة الى الحد الذى يضطره الى أن يفرض عليها أن تختار بينه وبين الشاعر . وهو يفعل هذا لأنه يرى فى هذا الدور الذى تقوم به — دور الأم للرجلين — تهديدا خطيرا لسعادته الزوجية .

اما مارشبانكس ، فهو لا يعترف قط بكانديدا الأم . انها من البداية للنهاية المرأة التى يحب . وهو يسمح لها بأن تصدر له الأوامر . لأنه يتبين أنها أقوى منه شخصية ، وعندما تصر كانديدا ، قرب نهاية المسرحية ، فى مزاج من السخرية والتلاعب ، على أن تسأله : « أأنا أمك واخوتك ، يا يوجين ؟ » وهى لم تزل بعد بين ذراعى موريل ، يقوم الشاعر « فى حركة شرسة تعبر عن التقزز » ويقول « آه .. مطلقا .. فلأخرج اذن الى الليل ! » انه يحس ان الدعابة قد بولغ فيها الى حد غير معقول .

والحقيقة ان شو يبدو انه قرر ، فى عالم التجريد ، أن يجعل من كانديدا أما . فلما جاء دور مسرحة هذا التجريد ، منى المؤلف بالفشل . صحيح أنه يعطى كانديدا كثيرا من الخصائص المظهرية للأم : فهى تسمى الرجلين ولديها ، وهى تسوى لمارشبانكس ملابسه .. وهكذا . ولكن هذه الخصائص لا تنجح فى اقناعنا بأنها أم حقا .

وهذا هو السبب الذى جعل شو ، كى يبرز هذه الأمومة المزعومة فى كانديدا ، يقلل من شأن الشخصيتين الأخريين . فهو يمثلهما — فى جميع منازعاتهما — كالأطفال الحمقى ، يمسكان بخناق بعضهما البعض حينما تكون الأم غائبة ، ويعودان الى الخلق السوى حين تحضر . أما مارشبانكس فانه يناله النصيب الأوفى من هذا التقليل deflation ، لأن شو بيت له من البداية أن يكون مصيره النهائى الخروج « كى يلقى ليلا نفد صبره لفرط انتظاره . » على أن هذه الحيلة لا تنجح فى ابراز أمومة كانديدا . ان مايبرز فى الواقع هو عكس هذه الأمومة بالضبط — شىء تذكره الارشادات المسرحية عرضا ، وان كنا نحن نشعر به بقوة ، اننا نشعر أن كانديدا هى كما تقول هذه الارشادات «من المهارة بحيث تستغل الى أقصى حد جاذبيتها الجنسية لأغراض أنانية تافهة » . وقد تأمل شو نفسه ، بعد سنوات من كتابة المسرحية ، تأمل شخصية كانديدا ، فأتهمها بأنها « تتجر قليلا بمنحنيات جسمها » . وهذا الاتهام لا يبعد كثيرا من اتهام بياتريس ويب ، صديقة شو ، لكانديدا بأنها « بغى تتجر فى العواطف » . وكلا الاتهامين يبرره سلوك كانديدا . لا غرو اذن أن كانت الأمومة فيها ، بفرض وجودها أصلا ، مخنوقة وراء سلوك المرأة الغزلة .

أما ناحية العذراء ، فهى أشد من هذا فشلا . انها لا تظهر مطلقا فى التشخيص . ان مارشبانكس يلفت نظرنا اليها ، كما تلفت هذا النظر أيضا

الارشادات المسرحية ، وفيما عدا هذا فلا شىء مما تقوله كانديدا أو تفعله يوحى لنا بهذا الناحية فى شخصيتها . ولهذا يلجأ شو الى حيلة مكشوفة ليفرض علينا كانديدا العذراء ، تلك هى حيلة الرمزية البدائية . انه يضع ضمن أثاث الغرفة صورة عذراء عيد الانتقال ! ويعلقها فوق مدفأة موريل . وكأنما يشعر أن هذا ليس كافيا ، فتراه يجعل كانديدا تقول لأبيها ، وهى تعنى ، ضمنا ، الجمهور : ألم تر صورتنا الجديدة ؟ (وتشير الى العذراء) انه (أى مارشبانكس) أهدانا اياها .

غير انه ، لما كانت كانديدا نادرا ما تسلك سلوك العذراء ، فان كلا من الصورة والطريقة التى يلفت بها شو نظرنا اليها ، لا تنجح فى اقناعنا .

* * *

ليست « كانديدا » المسرحية الوحيدة التى يستخدم فيها شو الطريقة الأدبية لمداراة النقص الواضح فى التشخيص والبناء المسرحى . انما فقط مثل واضح . ذلك ان شو ما ان بدأ هذه الطريقة حتى أصبحت جزءا هاما فى أعماله المسرحية ففى مسرحية « مهنة مسيز وارين » ، وهى تسبق « كانديدا » فى الترتيب الزمنى ، نجد شو يستخدم نفس هذه الطريقة لمحاولة اقناعنا بمعقولية شخصية مستحيلة التصديق مثل شخصية ڤيڤى . وفى مسرحية « جزيرة جون بول الأخرى » ، التى تنتمى الى منتصف حياة شو المسرحية ، نجد الارشادات المسرحية ذات الطابع التعليمى موجودة أيضا ، وفى هذه المرة تستخدم لملء الفجوات فى القصة الهزيلة التى تدور عليها المسرحية . وفى مسرحية « أصدق من أن تكون مقبولة » ، وهى من أخريات مسرحيات شو ، يستخدم الكاتب الارشادات لانهاء مسرحية لا نهاية حاسمة لها .. فلنلق اذن نظرة سريعة على كل من هذه المسرحيات .

كما يحدث فى حالة موريل ، نعلم بأول تغيير فى شخصية ڤيڤى ، بعد

أن واجهتها أمها بالحقيقة المروعة ، حقيقة المهنة التى تمتهنها ، عن طريق الارشادات الآتية « تأخذ ردودها ، التى كانت تبدو لها حتى الآن معقولة وقوية ، فى التخشب والتصلب ، وذلك فى مواجهة نغمة أمها الجديدة » .

وفى الفصل الرابع من هذه المسرحية ، وبعد أن يعلن الفنان برايد أن ڤيڤى هى فى رأيه أعظم وأشجع من عرف من النساء ، تخبرنا الارشادات المسرحية بما يدور فى نفس الفتاة فنفهمه ، ولكن المتفرج لا يفهم منه الا القليل ، تقول الارشادات : « ازاء هذا المديح الزائف العاطفة تتصلب ڤيڤى ، وتلقى بالمديح جانبا اذ هى تهز نفسها فى نفاد صبر ، وتحمل نفسها حملا على القيام » .

وفيما يلى هذا من نفس الفصل ، حينما تجتمع الأم بابنتها لأول مرة منذ انفصال الأخيرة عنها ، تصف الارشادات المسرحية عواطف ڤيڤى على نحو يصعب أداؤه على المسرح فتقول : « ڤيڤى التى لا تفهم هذا (أى غضب أمها لقسوتها) ولا هى تعنى به » . وتقول ارشادات أخرى : —

ڤيڤى (يؤذيها ويثير فيها روح العداء صدى لغة الأزقة فى صوت أمها) واجبى كابنه !

* * *

ثم تأتى بعد هذا الارشادات الأخيرة فى المسرحية ، بعد أن تخرج مسنز وارن لآخر مرة (١) . ورغم أن هذه الارشادات تصف بعض الحركة ، فانه لا مفر من أن تبدو هذه الحركة سخيفة حمقاء ما دامت العواطف التى تريد أن تعبر عنها غير متاحة للنظارة . انهم لن يعرفوا هذه العواطف الى درجة كافية ، ولهذا ستبقى المشكلة تواجههم : مشكلة عدم معقولية ڤيڤى

(١) نهاية المسرحية .

كانسان حى . تلك المشكلة التى استخدم شو نفس هذه الارشادات المسرحية ليجد حلا لها .

وفى مسرحية : « جزيرة جون بول الثانية » ، يستخدم شو الارشادات المسرحية ليسد فجوة فى قصة المسرحية ويمهد لتغيير فى مكانها (١) . ذلك أن برودبينت المهندس الانجليزى . يصل الى بيت العمة جودى الايرلندية ، فتدعوه الى تناول الشاى . ويكون الوقت غسقا . ثم يلى ذلك فجوة فى القصة الممسرحة وانقضاء لبعض الوقت . ولما تستأنف الحركة ، نجد أنفسنا عند مكان يقـال له « رواند تاور » ، ونلقى شخصيتين من شخصيات المسرحية هما : برودبينت ونورا . أما الوقت فقد أصبح ليلا . هذه الفجوة فى القصة تغطيها ارشادات مسرحية تصف حفلة الشاى ، وتعطينا تقريرا عن آراء برودبينت فى الطعام المقدم وفى العمة جـودى وعادات الانجليز والايرلنديين فى الأكل والشرب والتعبد ، كما تشير الى آراء العمة جودى فى برودبينت . وبعد هذا كله ننتقل الى الراوند تاور .

وهذا — فى معظمه — ليس جديدا على مسرح شو . ولكن الجديد حقا هو استخدام الارشادات المسرحية الوصفية لدفع القصة للأمام دون مسرحه . ولنلحظ أن هذه الارشادات ليست مجرد وصف للشخصيات وما يحيط بها ، أو تعليق على هذا كله . انها أيضا تصف أفعالا غير مسرحية ، أى لا تظهر على المسرح بالفعل شأنها فى هذا شأن الأفعال الممسرحة . ولعلنا هنا أن نكون ازاء عينة من ذلك الفن الذى زعم شو أنه وشيك أن يصبح فنا جديدا ، والذى رأى أنه سيكون « وعظيا فى أجزاء ، ووصفيا فى أجزاء أخرى ، وحواريا فى ثالثة وربما دراميا فى أجزاء رابعة » .

وفى مسرحية : «أصدق من أن تكون مقبولة» ، نجد شو مرة أخرى ،

(١) الفصل الثانى .

يضمن الارشادات الختامية معلومات أساسية ، ضرورية لفهم المسرحية ككل . والذى يحدث فى حالة هذه المسرحية هو ان المؤلف يدفع جانبا بواحدة من شخصياته الرئيسية ، اللص الواعظ المسمى أوبرى ، ويأخذ مكانه ، وينهى موعظته بدلا منه ، بوصفه مؤلفا يتأمل شخصياته ، ثم يتطرق من هذا الى التعليق على اللص الواعظ نفسه ، وعلى الطريقة التى تنتهى بها المسرحية .

والجدير بالملاحظة هنا هو الطريقة التى تتحول بها الارشادات المسرحية الى مؤخرة صغيرة تستخدم أداة لانهاء المسرحية وتفسير معناها الختامى فى نفس الوقت .

وهكذا نجد أن هذه الارشادات الختامية انما هى تطوير وتطويل للحيلة الفنية التى لجأ اليها شو فى « كانديدا » حين تحدث فى ارشاداته عن « السر فى قلب الشاعر » اذ ذاك نجد شو يقنع بمجرد الاشارة الى المعنى ، ولكنه حين جلس يكتب « أصدق من أن تكون مقبولة » كان قد كف عن المبالاة بشكليات الكتابة للمسرح ، لأن هذه الشكليات أصبحت بالنسبة له أمرا لا يدعو الى الاهتمام » (١) . ومن هنا يأتى هذا الخليط القريب بين التعليق والارشادات المسرحية ، والمؤخرة ، وهو الخليط الذى يسجل فشل الكاتب فى مسرحة مادته .

وهناك مهمة أخرى للارشادات المسرحية فى كتابات شو . تلك مهمة المستودع ، يضع فيه المؤلف مواد غريبة على المسرحية وعلى الموقف الذى تقدم له الارشادات — غريبة الى درجة تحمل شو على أن يعتذر عن وجودها اعتذارا ضمنيا . ومثال هذا النوع من الارشادات نجده فى السطور التى تقدم الفصل الثالث من مسرحية : « الانسان والسوبرمان » .

(١) كتاب : « برنارد شو » لمؤلفه وودد . صفحتى ١٧٣ — ١٧٤ .

هنا نجد شو يلصق بمقدمة الفصل سطورا كثيرة عن الأفاقين ، لا مفر من اعتبارها منشورا دعائيا صغيرا . وبعد أن ينشر شو آراءه فى الموضوع فى حوالى صفحة يقول : « فلنكن صرحاء فى هذه المسألة قبل أن نمضى بالمسرحية قدما ، حتى نستطيع أن نستمتع بها دون نفاق » . هذه المحاولة المترددة لربط المنشور الصغير بباقى المسرحية تكشف عن احساس شو بعدم اتساق المنشور مع المسرحية ، وتقدم اعتذاره الضمنى عن عدم الاتساق هذا . ثم ان الملاحظات العامة التى يبديها شو عن الأفاقين وطبيعة وضعهم وظروفهم الاجتماعية لا يمكن اعتبارها — الا بطريقة غير مباشرة الى حد بعيد — شرحا لشخصيات لصوص سييرا نيفادا . ونحن قد وجدنا ان شو نفسه يعترف بأن ملاحظاته العامة هذه تعتبر مقاطعة لتيار المسرحية بالنسبة لقارىء الكتاب . أما من يشاهد المسرحية فلا يمكن أن يفيد منها شيئا مهما كانت تحوى من معلومات عن شخصيات المسرحية .

* * *

أما المقدمات فى مسرح شو فانها تتناول نفس الموضوع الذى تتناوله المسرحيات ، وان كانت تفعل هذا بطريقة عامة ، والأمثلة الجيدة لهذا اللون من المقدمات نجدها فى مقدمتى مسرحيتى «اندروكليس والأسد» و «سوء زواج» . ان كلا المقدمتين نشرة أو كتيب يتناول — على التوالى — موضوعى المسيحية وعلاقة الآباء بالأبناء . وهدف هاتين المقدمتين هو اذاعة آراء المؤلف فى الموضوعين على القراء . وعلاقتهما الوحيدة بالمسرحيتين هى علاقة غير مباشرة ، لا تتعدى القاء مزيد من النور على موضوع المسرحية الواحدة . بل ان مقدمة « سوء زواج » لتناقض المسرحية فى بعض نواحيها فنجد أن بطلة المسرحية — كما يلاحظ بحق

وليم ايرفين — تبين لنا بوضوح الخطر الرهيب الذى تتمخض عنه نصائح شو بشأن التعليم » (١) ، وهى النصائح التى يضمنها مقدمته (٢) .

غير أن بعض المقدمات لها وظيفة أخرى ، الى جوار الدعاية . انها تتضمن مناقشات تدور حول شخصيات المسرحيات وموضوعاتها ، وشروحا لهذه الشخصيات وتعليقات عليها . ومن الأمثلة الطيبة لهذه المقدمات مقدمة « الماجور بربارا » . هنا اضطر شو ، نظرا لتعذر فهم جوهر المسرحية على كل من النظارة والنقاد معا ، الى تضمين المقدمة ما سماه « اسعافات أولية للنقاد » ، شرح لهم فيها ما يجب عليهم أن يفهموه من المسرحية .

ويعترف شو بوجود هاتين الناحيتين فى مقدماته : ناحيتى الدعاية ، والشرح ، وذلك فى مقدمته لمجلد « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » . وهو يرد الناحية الدعائية الى التربية الأولى التى تلقاها اذ كان يشتغل بالخطابة العامة ، ويرى فى كل موهوب من الكتاب المسرحيين ، والمقلدين لحركات الغير ، mimes خطباء عموميين أما عن نفسه فيقول : « لقد طرقت سمع الشعب البريطانى لأول مرة وأنا أخطب على ظهر عربة يد فى هايدبارك ، وفرق الموسيقى النحاسية تزأر من حولى » .

أما الناحية التفسيرية ، فبدلا من أن ينكر وجودها ، أو يخجل منها ، نجد شو يقرر فى بساطة ان هذه الناحية موجودة فى فنه لأنه يجب لها أن توجد . وفى هذا يقول : « ان ثم مبدأ سائدا يقول بأن على كل مؤلف أن يترك عمله يتحدث عن نفسه ، وان كل من يلحق بأعماله الأدبية مقدمات أو مؤخرات هو فى أغلب الظن مؤلف .. فاشل . أما أنا ، فلست خجلا من أعمالى أو من الطريقة التى أكتبها بها . اننى أهوى شرح مزاياها للأغلبية

(١) ايرفين — المرجع السابق .
(٢) فكأن المسرحية تفضح ما فى المقدمة من خطل فى الرأى !

الساحقة من الناس التى لا تميز بين الجيد والردىء .. اننى أكتب المقدمات .. لأنى أستطيع كتابتها .. وأنا أترك مغانم الانزواء لذلك النفر من الكتاب الذين يشعرون أنهم سادة أولا وكتاب بعد ذلك . أعطونى أنا عربة اليد والنفير » .

واذن فبرنارد شو يربط بين المقدمات وبين طريقته فى الاعلان عن بضائعه وعن نفسه . فيرى أنه فى سبيل الأغلبية العظمى من الناس الذين لا ملكة للنقد عندهم ، مضطر للاعلان عن أعماله ، وفى سبيل هذه الأعمال نفسها ملزم بالاعلان عن نفسه . وهو يدعى أن هذا كله لا يدل على نقص فى فنه . فلندقق النظر اذن فى واحدة من مقدماته ، ولتكن تلك التى تسبق مسرحية « ماجور بربارا » لنتبين وجهة الحق فى هذا الزعم .

فى هذه المقدمة يشتغل شو بتفسير أعمال ، وأفكار ، ودوافع اثنتين من شخصيات المسرحية الرئيسية : اندر شافت وابنته بربارا . وهو يعترف بأن آراء اندر شافت تبدو محيرة للناس ، ولهذا يأخذ على عاتقه مهمة شرح أهم هذه الآراء وهو : ان الفقر جريمة . غير ان شو لا يلبث أن يجد ان مجرد شرح هذا المبدأ لا يكفى . فلربما كان ايمان اندر شافت بأن القوة الحيوية life-force تستخدمه أداة لتحقيق أغراضها — ربما كان هذا الايمان مدعاة للحيرة عند بعض الناس . ولكن الخطأ ليس خطأ اندر شافت ، أيها القارىء ، بل هو خطؤك أنت « انك تخبط فى ظلام مفتعل جرك اليه دارون ، أو أنت تخبط فى غبائك الصرف » (١) .

أما بربارا ، فان شو يجد نفسه مضطرا الى تفسير النقطة الحاسمة فى شخصيتها ، وهى انتقالها بولائها الى معسكر اندر شافت — بودجر . وهو يقول فى هذا ان اكتشافها أنها انما هى شريكة لأبيها فى جرمه ليس

(١) المقدمة .

جديدا . « انه اكتشاف وصل اليه كل الناس فيما عدا المنافقين ومحترفى مشاهدة المسرحيات » . ومرة أخرى يرى شو ان الخطأ ليس خطأه هو بل خطأ النظارة .

وثمة نقطة أخرى هامة فى بربارا ، تلك هى علاقتها بالعامل بيل ووكر. هنا أيضا نجد شو مهتما بتفسير علاقة بطلته بذلك العامل ، وتفسير معاملتها له ، واستجابته لتلك المعاملة ، والأزمة العاطفية التى تمر بها بربارا فى أثناء وبعد محاولة اندر شافت شراء جيش الخلاص . كل هذا يفسره لنا شـو تفسيرا تفصيليا فى مقدمته .

غير أن هذه النقط بالذات هى التى يتعذر على النظارة فهمها ، لأنهـا غير ممسرحة الى درجة مقنعة . ان المتناقضات الغريبة فى شخصية اندر شافت — تلك التى تجعل منه اشتراكيا رأسماليا ، ذا رداء من الصوفية غـير مستقر على جسمه ، تحول بيننا وبين فهمه ، أو على الأقل تمنعنا من الايمان بأنه شخصية حية مقنعة . ومن المفهوم انه لا مانع هناك — من وجهة نظر الكتابة المسرحية — من تجميع ألوان من المتناقضات فى شخصية واحدة ، غير أنه من الواجب أن يثور صراع بين هذه المتناقضات ، وأن يتطور هذا الصراع ، ثم يجد لنفسه حلا فى نهاية المسرحية . ولكننا لا نجد صراعا من هذا القبيل فى اندر شافت ، انه شخصية ثابتة من البداية الى النهاية ، وهو لهذا لا يقنعنا البتة . انه نادرا ما ينتفض بالحياة ، بل يظل من البداية الى النهاية شيئا مجردا ، ليس هذا فقط ، بل ومحيرا أيضا .

أما بربارا ، فهى حالة مختلفة . انها — بوجه عام — مقنعة .

وهناك لحظات فى المسرحية نحس فيها نحوها بعطف شديد ، مثلما يحاول اندر شافت ، فى انتهازية قاسية ، أن يشترى جيش الخلاص ويضمه الى جانبه وذلك بعرض معونة مالية على المشرفين عليه ، لتمكين الجيش

من التغلب على مصاعبه . ونحن نشعر بعطف خاص على بربارا حينما يعيرها بيل ووكر بجملته الشهيرة « ما أهون شأن الخلاص ، الآن » . ونشعر بنفس العطف عليها حينما تعبر ، فى بداية الفصل الثالث ، عن تعلقها الشديد بقضيتها . ان العجب ليس فى شخصية بربارا ذاتها ، ولكن فى موقف برنارد شو منها .

ان شو يخنق بربارا خنقا ، وذلك حتى تنسجم مع النهاية التى حددها لمسرحيته . فى رأيه ان اندر شافت لابد أن ينتصر ، مهما كان الثمن . ولهذا كان حتما أن تنضم بربارا الى معسكر أبيها المضاد لها ، رغم ما فى هـذا الانضمام من خرق صريح لكل امكانيات شخصية بربارا ومحتملات تطورها . وعلى هذا ، تتحول بربارا فجأة من فتاة صلدة البناء ، تتحدى أباها وترفض ماله فى احتقار صامت ، فتصبح فى نهاية الفصل الثالث ، طفلة غريرة ، تمسك بذيل ثوب أمها ، وتسألها المعونة والارشاد . هذا التحول غير المعقول هو الذى يحاول شو أن يفسره فى المقدمة . ولعل شو كان يعبر عن شىء من السخط على الطريقة التى تنتهى بها بربارا حينما تقدم فى المقدمة باقتراح تنتهى به المسرحية نهاية مختلفة . قال « لعل عودة محتملة من جانب بربارا الى جيش الخلاص تصلح مادة صالحة لمؤلف مسرحى مقبل . لعلها أن عادت الى الجيش وهى تؤمن بأن الخلاصيين أنفسهم لم يخلصوا أرواحهم بعد ، وان الفقر لا بركة عليه ، بل هو خطيئة عليها أكبر لعنة ، وان جنرال بووث (١) ، حينما اختار الدم والنـار رمزا لجيشه ، بدلا من الصليب ، كان أحكم مما قدر : لعل مثل هذا الايمان يقود الى موقف أكثر موعدة ، من مجرد توزيع الخبز ورغوة السكر على المحتاجين ، على نفقة بودجر » هـذا فى المستقبل ، أما الآن فلا مفر من أن تقنع بربارا بمحاولة تخليص أرواح عمال أبيها المتخمين بالطعام ، فى مؤسسته الرأسمالية الكبيرة .

(١) مؤسس الجيش .

على أن الحاجة تقوم الى تفسير علاقة بربارا ببيل ووكر لسبب آخر ، هو أن شو لم يستطع مسرحة الآراء الفلسفية التى تكمن وراء هذه العلاقة مسرحة كافية . وبينما يمكن القول بأن هذه العلاقة يمكن فهمها دون كبير عناء على المسرح ، فان من المقطوع به أن تفسير شو لها فى المقدمة يلقى عليها ضوءا جديدا ويضعها فى أبعادها الحقيقية . وهذا وحده يدل على نقص فى مسرحة هذه العلاقة .

من كل ما تقدم نستطيع أن نستخلص ، واثقين ، أن تفسيرات شو لمسرحياته تكشف عن نقص فى فنه ، وأن وظيفته هذه التفسيرات فى مسرح شو هى تعويض هذا النقص .

انها تلعب فى المقدمات نفس الدور الذى تلعبه فى المسرحيات : الارشادات المسرحية والطريقة الأدبية بوجه عام ، أى سد الفراغ الذى يتركه نقص التشخيص .

وليست مقدمة (ماجور بربارا) حالة فريدة فى نوعها . ان نفس الشىء يحدث فى مقدمة مجلد « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » ، وبخاصة فى الجزء المتعلق بمسرحية « تلميذ الشيطان » . هنا نجد شو ، كالمعتاد ، مشغولا بتوضيح غباء النقاد لأنفسهم ، وفى أثناء هذا التوضيح ، يمضى قدما لسد النقص الموجود فى شخصية ديك دادجون .

المؤخرة

وأحيانا يضع شو تفسيراته وتعليقاته على المسرحية ، ليس فى مقدمة ، وانما فى مؤخرة . ومن أحسن الأمثلة الكاشفة لهذا النوع من الملحقات ، مؤخرة مسرحية « بيجميليون » هنا يتقدم شو بتعليقاته على المسرحية وعلى شخصيتى اليزا وهيجنز ، مدعيا أنه انما يعين النقاد ، والنظارة معا على تفهم المسرحية . غير أن الواقع أن هذه المؤخرة هى طريقة لولبية يتوسل بها شو لاخفاء حقيقتين هامتين أولهما أن المسرحية مكتوبة على نسق حدوته

تقليدية من « أسوأ » أنواع الحواديت — نفس النوع الذى طالما شن شو عليه حملاته الصليبية ، بدعوى انه مضلل ومخدر ، والثانية أن المسرحية تنتهى نهاية منافية لمنطقها هى ، فلا يتزوج البطل البطلة — رغم ان تيار الحوادث كان يدفع فى هذا الاتجاه — وانما يبدو للقارىء والمشاهد معا كما لو أن شو قد تنبه فجأة الى الهوة التى كان موشكا أن يقع فيها : هوة كتابة مسرحية من طراز مسرحيات أعدائه ، فتصرف بسرعة وانحرف بمسرحيته انحرافا مفاجئا نحو نهاية على غرار ابسن ، فى مسرحيته « بيت الدمية » .

ولكى يحاول شو انقاذ نفسه من تهمتى التناقض والضعف الدرامى لجأ الى كتابة المؤخرة ، مدعيا أن النهاية التى أعطاها مسرحيته هى أشد النهايات معقولية ، أى أنه فعل ما فعله من قبل فى مسرحية « تلميذ الشيطان » حين كتب مسرحية رومانتية ، فلما كشف له نقاده عن التناقض بين موقفه المعادى للرومانتية ، واعتناقه للرومانتية فى أمثال هذه المسرحية ثار ، وسب النقاد .

وهناك مثل آخر من أمثلة المؤخرات التفسيرية فى مسرح شو ، نجده فى نهاية مسرحية « اندروكليس والأسد » . انه هذه المرة مناقشة أشد تعميما من مؤخرة : « بيجميليون » ، وان كانت لا تساوى فى تعميمها المقدمة الضخمة التى كتبها شو لنفس هذه المسرحية .

على أن شو وجد من الضرورى أن يكتب للمسرحية تحليلا أشد تخصيصا ، وأن يوزعه على هيئة برنامج على جمهور النظارة الذين قدموا يشهدون المسرحية لدى اخراجها فى نيويورك عام ١٩١٥ .

طريقة الوصول الى الجمهور

وهذه الطريقة الغريبة من طرق الوصول الى الجمهور تربط شو الكاتب المسرحى بشو كاتب النشرات ربطا وثيقا وتلقى ضوءا اضافيا على الدور الذى تلعبه المقدمة والمؤخرة فى مسرح شو .

لقد قال شو « اعطونى أنا العربة والنفير » ، وتمسك بقوله هذا حتى النهاية . ففى عام ١٩٣٢ ، قبل مهرجان مولفيرن بقليل (١) ، نجده يوزع على النقاد خطابا مطبوعا يشرح لهم فيه « مغزى المسرحية أو على الأصح الموقف الذى تصوره » (٢) . أما هذه المسرحية فهى : « أصدق من أن تكون مقبولة » . وهى عمل مسرحى محتاج فى الواقع ، الى شرح كثير ..

وهناك حالات يدخل فيها شو تعليقاته على المسرحيات فى مؤخرات مسرحة ، ويجعلها جزءا من المسرحية نفسها . نجد أمثال هذه المؤخرات فى مسرحيتى « القديسة جون » و « مسرحية فانى الأولى » .

وأولى هذه المؤخرات تمنحنا فرصة فريدة لدراسة نظرية شو المسرحية . فهو فى المقدمة يدافع عن هذه المؤخرة دفاعا شديدا . ضد هجمات نقاده الكثيرين ، الذين رأوا أن المسرحية ، دون مؤخرة ، تصبح أحسن بكثير مما هى عليه الآن . يقول شو فى دفاعه « كان لابد ، ولو بجدع الأنف ، أن أظهر على المسرح جون القديسة كما أظهرت جون الشهيدة » . وعبارة « ولو بجدع الأنف » . عبارة ذات مغزى ، لأنها تكشف عن احساس شو بأن المؤخرة تخدم غرضا خارجا عن المسرحية بعض الخروج .

أما هذا الغرض فهو مزدوج . ذلك أن اظهار جون قديسة يعنى اظهارها منتصرة ، وفى هذا بعض التخفيف من غلواء المأساة المؤلمة التى تنتهى بها المسرحية ، وهى مأساة لا نجد لها نظيرا فى مسرح شو ليس فقط لأن شو كما يرى بعض النقاد ، لم يكن قادرا على كتابة المأساة ، بل لأن المأساة الخالصة أمر لا يطيقه مزاج شو ، كما أنه لا يرحب بوجوده فى مسرحياته ،

(١) اقيم فى بلدة مولفيرن لعرض موسم كامل من مسرحيات شو .

(٢) ديزموند مكارثى فى كتابه : « شو » . طبعة ماك جيبون وكى عام ١٩٥١ ص ١٩٠ .

طالما هو قادر على استبعاده . ومن ثم نجد المحاولة الحالية لادخال شىء من البهجة على القلوب بتبيان أن أصحاب الحق والفضلاء ينالون جزاءهم العدل فى النهاية ، حتى ولو جاءت النهاية بعد قرون . على أن هذه المحاولة لا يقدر لها كثير من النجاح فى التنفيذ ، فقد كان شعور شو بمأساة جون (التى كان يرى فيها مأساته هو أيضا) أكبر من تفاؤله المعتاد . ومن هنا نجد الصرخة المريرة المعذبة التى تصرخها جون فى نهاية المؤخرة « حتام ، يا الهى ، حتام ؟ » .

أما الناحية الثانية التى تخدمها المؤخرة فهى خلق مناسبة تمكن شو من التعليق على المسرحية . وهنا تواجهنا حقيقتان . أولهما أن شو اصطنع هذه المناسبة اصطناعا ولم تجئه هى من تلقاء نفسها . والثانية انه فعل هذا فى حالة مسرحيته بديعة التكوين هى المسرحية الحالية . وهاتان الحقيقتان توضحان الى أى مدى يتغلب الداعية فى برنارد شو على الكاتب المسرحى فى كثير من الأحيان . ذلك أن المسرحيـــة لم تكن فى حاجة الى مؤخرة . ان هذه الأخيرة تقول بسذاجة وضعف درامى ما تقوله المسرحية بقوة ودهاء . بل الواقع ان المؤخرة انما هى تفسير — وتفسير غير لبق — لبعض العبارات ذات التأثير الدرامى الواضح ، التى ترد فى المسرحية — عبارات من أمثال قول لادفينو « هذه ليست نهايتها ، وانما هى البداية » . وصيحة واريك فيما بعد : « نهايتها ؟ هيم ! لا أدرى ! » . أما الموضوع الثانى الذى تعالجه المؤخرة ، موضوع وحدة جون وانعزالها ، حتى بين أصدق أصدقائها ، وقلة استحقاق هؤلاء الأصدقاء لروح نبيل مثل روحها ، هذا الموضوع تعالجه المسرحية بقوة ونفاذ . ولهذا كله تظهر المؤخرة لنا كنوع من أنواع تجاوز قمة الحدث ، لأنها لا تقدم شيئا جديدا .

وتعرض علينا مؤخرة : « مسرحية فانى الأولى » حالة مختلفة . ان هذه

المؤخرة لا علاقة حقيقية بينها وبين المسرحية الداخلية وانما هى تصنع لها ، مع المدخل المسرح ، مجرد اطار . وبالرغم من أن المسرحية الداخلية تناقش ويعلق عليها فى هذه المؤخرة ، عن طريق النقاد ، فان نقاشهم لا يراد به أن يحمل على محمل الجد .

أما الهدف من هذه المؤخرة فهو ليس الدفاع عن هذه المسرحية بالذات قدر ما هو الدفاع عن مسرح شو عامة ، وذلك فى مزاج من الجد والهزل . وعلى هذا فان الوظيفة التى تؤديها المؤخرة هى أقرب الى وظيفة المقدمة العامة (غير المسرحة) منها الى وظيفة المؤخرة المسرحة التى نجدها فى « القديسة جون » . أما السبب الذى حدا بشو الى ضم كل من هذه المؤخرة والمدخل الى المسرحية الداخلية فهو انه لم يكن ، بغير هـذه الطريقة ، ليستطيع السخرية من النقاد دون أن يفسد على نفسه الهدف الرئيسى من كتـابة المسرحية الداخلية ، وهو تصوير بعض المشاكل العاطفية والروحية لأفراد من الطبقة الوسطى .

غير أنه ليس من العسير علينا أن نتبين أن محاولة شو هذه انما تفسد القضية التى تصدى للدفاع عنها . فنحن اذ نندمج فى الضحك السـاخر الذى تقدمه المؤخرة ، نولى ظهرنا للمغزى الجاد الذى تحمله المسرحية الداخلية ، ونلقى بالنا الى المشهد اللذيذ الذى يصور لنا شو فيه جماعة من النقاد الأغبياء المتأخرين ، يقعون فى خطأ تلو خطأ وهم يحاولون عبثا التعرف على شخصية كاتب المسرحية الداخلية .

بل الواقع ان بعضا مما يقوله فى نقد المسرحية الداخلية يلغى من عقولنا بعض الانطباعات الطيبة التى تركتها تلك المسرحية فى نفوسنا ، وذلك رغم أن شو يقصد بكلام هؤلاء النقاد أن يظهر لنا غباءهم — وهكذا نجد ، كما فى حالة « القديسة جون » ان المؤخرة تصبح تجاوزا واضحا للقمة الدرامية ،

وان كان ثم اختلاف فى حالة المسرحية الحالية . ذلك ان التجاوز هنا هو من بعض الوجوه ، تجاوز متعمد . انه يمثل — جزئيا — رغبة شو العفريتية فى السخرية من أعماله ، وميله الى الضحك من جديته هو نفسه ، اذ تثور فى نفسه رغبة مفاجئة تدفعه الى هذا الضحك . انها نزعة المهرج الى الضحك من نفسه ، فى ذات الوقت الذى يضحك فيه من الآخرين . وهذا كله شىء جميل ، والذى يحدث فعلا أن شو يحصل على الضحك الذى يريده سواء لنفسه أو للنظارة . غير أن عمله المسرحى يدفع الثمن .

* * *

والفصل المضحك Comic Interlude هو آخر ما نناقشه هنا من ملحقات مسرحيات شو . ولو نظرنا الى هذا اللون من الملحقات فى ضوء علاقته بالمسرح لوجدنا انه يمكن تقسيمه الى ثلاث مجموعات متمايزة . المجموعة الأولى يمثلها الفصل المضحك فى « الانسان والسوبرمان » وهو الذى يستغرق الفصل الثالث بأكمله من تلك المسرحية . هذا الفصل المضحك لا يعدو أن يكون شيئا مشبوكا الى المسرحية . ومهمته الرئيسية أن يحمل بين دفتيه الآراء السياسية والدينية والفنية والفلسفية التى يعبر عنها الكاتب والتى لا علاقة أساسية بينها وبين المسرحية . أما المجموعة الثانية فيمثلها الفصل المضحك فى « عربة التفاح » ، والمجموعة الثالثة ممثلة فى الفصل الذى نجده فى مسرحية « جزيرة جون بول الأخرى » .

ولو أننا أمعنا النظر فى أول هـذه الفصـول ، ذلك الذى نجده فى « الانسان والسوبرمان » ، لوجدنا أنه فى الواقع **فصلان لا فصل واحد »**. الفصل الأول يشتغل بتصوير قطاع طريق سييرا نيفادا ، ويسخر فيه المؤلف من الاشتراكية النقابية ، التى يربطها باللصوصية النقابية . وهذا الفصل الأول يقوم بوظيفة الاطار لمنظر الجحيم ، الذى يتخذ لنفسه شكل ندوة

تعالج فيها المشاكل المتعددة التى يتعرض لها المنظر . والشكل الدرامى الذى يعطيه المؤلف للفصل الأول هو شكل الأوبرا كوميك ، بدون موسيقى . وهو شكل ملائم ، لأن الهدف الرئيسى لهذا الفصل هو الامتاع .

أما شكل الندوة الذى يتخذه منظر الجحيم ، فهو يلائم تمام الملاءمة الهدف التعليمى الذى يرمى اليه المنظر .

واذا أدخلنا فى الاعتبار أن منظر الجحيم ان هو الا مستودع وضع فيه شو آراء فلسفية معزولة الى حد كبير عن بقية المسرحية ، لوجدنا أنه يصبح — فى الواقع — شكلا آخر من أشكال المقدمة والمؤخرة ، وان كان يخالفها فى أنه ممسرح الى درجة ما .

هذا المستودع يشارك « دليل الثائر » الملحق بآخر المسرحية المطبوعة ، مهمته ومصيره . فكلا المرفقين موجه للجزء الجاد من جمهور النظارة والقراء ، بينما خصص شو بقية المسرحية لطلاب التسلية ، وهذه البقية ان هى — فى الواقع — الا فكاهة غرامية من النوع التقليدى ، تنتهى بزواج ، مع قلب لموقفى الحبيب والحبيبة . وهكذا حاول شو ، عن طريق عزل الجزء الجاد من أفكاره فيما يشبه المقاصير ، أن يرضى طرفى التسلية والجد المتناقضين . على أن الواقع أثبت ان منظر الجحيم قلما يحظى بفرصة التمثيل مع بقية المسرحية ، بينما نجد ان « دليل الثائر » لا وجود له على المسرح وعلى هذا نجد ان النتيجة الفعلية لهذه الطريقة من طرق استرضاء الجماهير هى إبعاد الفكر فى المسرحية الى أشكال من التأليف غير درامية . ورغم أن صلة هذه الأشكال بالمسرحية غير حيوية ، الا أنها مع ذلك جوهرية لأية محاولة لفهم المسرحية فهما صحيحا كاملا . هذا اذن هو الفن الجديد ، الذى تنبأ شو بأنه سيكون روائيا فى أجزاء ، ووعظيا فى أخرى ، ووصفيا فى ثالثة ، وحواريا فى رابعة ، ودراميا فى خامسة . انه يقدم لنا نموذجا منه

هنا . غير ان النتيجة النهائية لهذا كله لا تقف عند مجرد أبعاد الفكر الى أشكال غير درامية من الكتابة ، أو خلق فن جديد مشكوك فى أمره . لقد لاحظ تولستوى بحق . وما لبث شو نفسه أن وافق على ملاحظاته ، أن الكاتب ، فى محاولته علاجَ أمر جاد فى جوهره ، علاجا فكاهيا (وذلك الأمر هو مشكلة الخير والشر ومستقبل الانسان) يعرض موضوعه لخطر الاستخفاف به ، دون أن ينجح فى ادخال « مضمون عقلى على الدراما الفارغة الرأس التى كانت مألوفة أيامه » [1] .

لقد مص الجمهور طبقة السكر التى تغلف حبة الدواء ، ثم ألقى بالحبة المرة جانبا وترك شو يجتر نصائحه .

والنوع الثانى من أنواع الفصل المضحك ، وثيق الصلة بالمسرحية ، لأنه تام الالتحام بها ، وهو بهذا يعد جزءا عضويا منها . ويمثل هذا النوع الفصل الذى نجده فى مسرحية شو « عربة التفاح » . ومما له مغزى هنا اننا نجد عنصرى الفكر والتسلية ملتحمين مع بعضهما البعض ، بينما هما يتواليان فى «الانسان والسوبرمان» . ذلك أن العنصرين فى «عربة التفاح» هما نتيجة طبيعية لموقف درامى هو نفسه جزء لا يتجزأ من المسرحية . والفصل المضحك هنا ، بدلا من أن يكون مجرد ملحق مفروض فرضا على البناء الأصلى للمسرحية ، يقوم ليخدم غرضا دراميا محددا . انه يصور للجمهور شخصية ماجنس السياسى ، وماجنس الزوج . وعلى هذا فالفصل المضحك هو جزء من قامة ماجنس الدرامية ، والفكر الذى يصدر عن ماجنس خلال هذا الفصل ، والفكاهة التى يبديها ، كلها أجزاء درامية من شخصيته . وهى تكمل هذه الشخصية باحداث مقابلة بين ماجنس المحب وماجنس السياسى والزوج .

وفى نفس الوقت يؤدى هذا الفصل المهمة التقليدية للفصل المضحك

(١) راجع هندرسون ص ٥٢٢ ، هامش ٧ .

وهى الترفيه عن الجمهور من عناء أزمة الفصل الأول السياسية ، ويحضرنا فى الوقت نفسه للعناء المقبل فى الفصل الثالث ، ذلك ان المسرحية ، كما قيل بحق ، انما هى أزمة سياسية متصلة . وعلى هذا ، فحينما يدخل ماجنس الى مخدع عشيقته التماسا للراحة من عناء مهام الدولة ومتاعب الأسرة ، نشعر نحن أيضا اننا نستحق نفس الراحة . ونجد أنفسنا نأخذ نصيبنا منها مسرورين .

ولعل أعمق طريقة يستخدم بها الفصل المضحك فى مسرح شو ما نجده فى مسرحية « جزيرة جون بول الأخرى » . الفصل المضحك هنا لا يظهر على المسرح ، وانما يصفه واحد من أشخاص المسرحية وهو دوران ، لجمع من مواطنيه اجتمعوا فى دار العمة جودى . فأخذ دوران يحكى لهم ماكان من أمر الخنزير فى سيارة بروودبينت ، وما جر تصرفه على بعض الناس من مصائب .

ولو نظرنا الى هذه الحادثة على المستوى السطحى ، فهى مجرد حادثة فكاهية تكاد تنشق لها الجنوب من فرط الضحك . وبهذه الطريقة ينظر اليها دوران ومواطنوه ، الذين لا يملون قط من الاستماع اليها مرارا وتكرارا . والحادثة على هذه المستوى ، تصبح مجرد سخرية من غباء وانتهازية بروودبينت ، الذى يدفعه حماسه للحصول على صوت انتخابى الى القاء نفسه فى مأزق سخيف مثير للضحك .

غير ان نفس هذه الحادثة يقصد بها أن تكون سخرية من أفراد الشعب الايرلندى أيضا . قد يكون بروودبينت غبيا ، وانتهازيا ، بل ان الحادثة تظهره فعلا بكل ما هو عليه من غباء وسخافة . غير أنه ليس من الحمق بالقدر الذى وصل اليه دوران وجماعته ، رغم ذكائهم الظاهرى . انه معتزم أن يستغل هذه الحادثة لصالحه . انه سيكسب أصوات أهل روسكالين بقصها عليهم . أما هم فماذا هم فاعلون ؟

انهم سيدعون حبهم للنكات يعميهم عن الخطر المتمثل فى بروودبينت . ففى سنوات قلائل سيقع هؤلاء الشطار كلهم فى قبضة بروودبينت وكل ما يمثله . فماذا يجديهم ضحكهم اذ ذاك ؟ هذا ما يعنيه القس كيجان ، اذ يعلق على قصة دوران قائلا : « انه الجحيم . انه الجحيم . فليس فى غير الجحيم ناس يجدون فى مثل هذه الحادثة مدعاة للانشراح » .

والذى يدل على أن شو كان يرمى الى أن يكون هذا المعنى الثانى للفصل ، هو المعنى الأعمق له ، انه لا يظهر الحادثة المضحكة على المسرح ، وبهذا يحول دون أن ينصرف انتباهنا عن مغزى المنظر الى المنظر نفسه ، بكل ما يضحك فيه .

* * *

فى كل ما تقدم ، ناقشنا مسرحيات شو على أساس الفصل التام بين قارىء المسرحية المطبوعة وجمهور النظارة الذى يذهب لرؤيتها تمثل على المسرح . وعلينا الآن أن نسأل : ماذا يكون حال ذلك الجزء من النظارة الذى لا يقوم عنده هذا الفصل بين شكلى المسرحية ؟ ماذا يكون حال أولئك الذين يقرأون المسرحية كاملة : من مقدمة الى نص الى مؤخرة . الى غير ذلك من الملحقات ، ثم يذهبون لرؤيتها تمثل ؟ . ان هؤلاء يكونون الجمهور المثالى لمسرحيات شو . وهم الذين سيضمنون أن تظل مسرحياته حية دائما فى مسارح المستقبل . انهم — بكل تأكيد — هم الذين منحوا شو كل هذا الصيت حتى الآن .

ومن هذه الزاوية تكون الملحقات قد بررت وجودها . لقد خلقت جمهورا خاصا بشو ، يقظا لأحسن مافى فنه ، متساهلا بازاء مافى هذا الفن من ضعف ، لأن هذا الضعف قد فسر له بادىء ذى بدأ . هذه الصفة التعريفية للملحقات فى مسرح شو ، فطن اليها ر . ا. سكوت — جيمز ،

وقرر أنها السبب الرئيسى الذى من أجله لا يسقط شو بين شقى الرحى ، فى طاحونة الدعاية والتسلية التى أنشأها فى مسرحه . يقول سكوت — جيمز « اذا وجدنا شو يفلت دون عقاب .. فهذا .. بصفة خاصة ، راجع الى أنه قد هيأ عقول النظارة لتقبل مسرحياته عن طريق مقدماته التى هى أكثر اقناعا بمراحل من المسرحيات . وهذا يفسر — الى حد ما — حقيقة واقعية ، وهى ان المسرحيات كانت بعد نشرها فى كتب مع مقدماتها ، أكثر نجاحا بكثير لدى تمثيلها للمرة الثانية أو الثالثة منها فى المرة الأولى » (١) .

واذن فجمهور شو ، اذ يذهب ليشاهد مسرحياته ، انما يذهب ليرى « الجزء الدرامى » من خليط الألوان الفنية الذى يتنبأ شو بأنه سيقوم يوما ما . أما الأجزاء الأخرى من ذلك الخليط — الرواية والعظة والوصف ، فالنظارة يكونون قد قرأوها فى المسرحيات المطبوعة قبل مجيئهم . واذن فالفرق الوحيد بين ما يقدمه شو الآن ، وبين الفن الجديد الذى سيقوم يوما ما هو ان الجزء الدرامى من الفن الجديد لن يمثل فى المستقبل : وهكذا نجد مسرح شو يحتل مركزا وسطا بين رواية الماضى ، التى أعرض عنها شو فى استياء ، وبين رواية المستقبل . أما هذه الأخيرة ، فنحن نلمح طرفا منها فى الرواية القصيرة التى كتبها شو بعد سنوات من ممارسة الكتابة المسرحية ، والتى سماها : « زنجية تبحث عن الله » . اننا اذ نقرأ هذه الحكاية بعد اختبارنا للمسرحيات نحس أن شو يكتب على راحته فى هذا اللون الأدبى . انه هنا قد رجع — الى حد ما — الى الكتابة الروائية ، وان كان يكتب دون محاولة لرسم الشخصيات ، وانما هو — ببساطة — قد اختار حكاية الخرافة وسيلة تعبير له ، ونثر فيها نقاشا وراء نقاش ، وألقى خلال النقاش

(١) Fifty Years of English Literature, 1900-50, p. 19.

منظرا هزليا أو منظرين وأفاد من قدرته الكبيرة على كتابة الحوار الدرامى الفكه لشرح نظرياته وآرائه الفلسفية ثم أنهى القطعة حينما لم يعد لديه مزيد يقوله . والنتيجة أنه أخرج لنا عملا مليئا بالطرافة والتسلية ، الى جانب أنه يحمل بين دفتيه ، فى سهولة ودون اعلان ، الرسالة الفكرية التى أراد المؤلف أن يتقدم بها . ان هذه الحكاية تمتاز على « منظر الجحيم » فى مسرحية : « الانسان والسوبرمان » بالحركة والخلفية البدائية ، وبأن المرء يحس لدى قراءاتها ، بأن هذا اللون من الكتابة يلائم تماما موهبة الكاتب . انه يجمع بين الجدية والفكاهية ، الأمر الذى يسمح لهذه الموهبة بتمام التعبير . وهو الى هذا لا يكلف الكاتب أن يراعى ضرورة الكتابة المسرحية ، التى لم تسلس قيادتها تماما لقلم شو . ثم ان هذا اللون يؤلف بنجاح بين الرواية والدراما على صعيد واحد ، وقد حاول شو أن يستحدث هذا التوليف فى ميدان الدراما بمفرده فلم يوفق ، مما جعل النقاد يتهمونه بأن كتاباته للمسرح غير مسرحية .

الفصل الثاني

البيرليسك والفارس والميلودراما

١ — يقوم البيرليسك (١) فى كثير من مسرحيات شو الى جوار الفارس . ويكون هذان العنصران فيما بينهما جزءا جوهريا من كوميديا شو . فنجدهما جنبا الى جنب فى مسرحيـة : « اعتراض » التى يصفهـا الكاتب بأنها فارس ، وكذلك فى مسرحية : « أندروكليس والأسد » ، وفى أجزاء من مسرحية « سوء زواج » .

والسبب الذى من أجله يجتمع العنصران فى كوميديا شو لا يستعصى على الفهم . فهما أولا ينبعان من مصدر واحد من مصادر الكوميديا ، وهما ، ثانيا ، يؤديان فى كوميديا شو وظيفة واحدة ، تلك هى محاولة اخفاء حقيقة يحاول شو أحيانا أن يتملص منها وهى : أن بعض قصص مسرحياته وبعض شخصياتها ، تقليدى لا جدة فيه .

* * *

وهكذا نجد أن مسرحية : « الانسان والسلاح » هى فى وقت واحد كوميديا هزلية (فارس) وبيرليسك تسخر من الكوميديا الرومانتية . كذلك

(١) نوع من التأليف الشعرى أو الروائى أو المسرحى يهدف الى السخرية من الأفراد والعادات والأنظمة عن طريق محاكاتها جميعا بطريقة تبرز فيها المقارنة الشديدة بين سخافة الموضوع وتفاهته من جهة ، وبين الطريقة التمجيدية التى يتناول بها الموضوع من جهة أخرى ، أو بين جدية الموضوع وسموه وبين الطريقة النزقة التى يتناول بها .

نجد أن مسرحية « اندروكليس والأسد » هزلية فى شخوصها وحركتهـا المادية بينما هى ، فى روحها بيرليسك يسخر من المسرحية الدينية .

هذا ، بوجه عام هو وضع البيرليسك فى مسرح شو . غير أننا فى حالتين معينتين نجد أن المؤلف يخصص عملين كاملين من أعماله للبيرليسك بمفرده . وهذان العملان هما : « باشفيل العجيب » والثـانى هو : « شهوة وسم وتحجر» . أما المسرحية الأولى فهى بيرليسك يسخر من المسرحية الاليزابيثية ذات الشـعر المرسل ، وأما الثـانية فهى بيرليسك يهدف الى تسخيف الميلودراما الحديثة .

* * *

يقول كلينتون — بادلى عن العمل الأول : « حينما كتب شو قصة غرام ملاكم محترف بالشعر الاليزابيثى ، لجأ الى أقدم حيل البيرليسـك قاطبة ، وتلك هى حيلة المفارقة»(١) . وعلى هذا نجده يسعى الى اضحاكنا . بارغامه الشعر الاليزابيثى الرصين على تقبل كل ما هو سوقى ومبتذل من معنى . انه فى الأسطر التالية يجعل ملاكما اسمه بارادايز ، يتقدم الى ملك الزولو ويتحدث عن نفسه بلغة سوقية هذه ترجمة لها تقاربها فى الروح والمعنى :

يا صاحب السمو ، أنت ، بلا قافية ،
شايف قدامك نفر بيكسب عيشه بالشرف
من قبضة ايديه . جايز ماليش الضى
بتاع شوية القنازيح اياهم . ولكن ،
على كل حال ، محدش عمره كنبنى مخالفة — آه .
وأنا وزنى ميه ثمانيه وستين رطل .

(١) The Burlesque Traditicn in the English Theatre After 1660, p. 121

تقريبا ، وعمرى ثلاثة وعشرين .
واللى عاوزنى يلاقينى عند خمارة ريتشاردسون .
كل يوم — خمارة اسمها « الهلب الأزرق »
وبس ونربط على كده يا ريس وسلامتك وتعيش .

ان المفارقة هنا هى بين سوقية اللغة التى يستخدمها شخص وضيع النشأة ، وبين ما تتوقعه عادة من الشكل الشعرى المستخدم ، من معان سامية . هذا هو أحد ألوان المفارقة . وهناك لون آخر لا يتأتى من مجرد المقابلة بين الشكل الشعرى وبين شخص سوقى ، بل يمتد الى المقابلة بين ألفاظ الشعر الاليزابيثى نفسها ، وبين شخص مبتذل . ونجد مثلا لهذا اللون الأخير فى كلام ميليش ، ممرن الملاكمة السوقى الانتهازى ، اذ يندب حظه الذى جعله ممرنا لملاكم ناكر للجميل ، مستخدما اللغة السامية التى تعرفها عن الدراما البطولية :

يا لسوء الطالع !
أيها المدرب للأبطال ، أيها البانى للعضلات
يا من ينتصر اللاعب نيابة عنه . الأبطال أنت تخلق
وسرعان ما ينقلبون عليك طغاة .

وثمة لون آخر من ألوان المفارقة نجده فى كلام ليديا ، الفتاة الغنية المهذبة ، التى تنطق فجأة بكلمة عامية وسط ألفاظ — رصينة متأنقة ، تصف معنى أنيقا ساميا :

ابن عمى يشكو ، باشفيل ، على « بيزبوز »

ويرد عليها ابن عمها لوسيان محتجا :

بيزبوز !!! أين تعلمت هذه الكلمة الفظيعة ؟

وهنا يطيل شو أمد النكتة ، فيجعل ليديا تستخدم الكلمة المحرمة مرة

أخرى فى مقطوعة تلقيها ، هى فى الواقع تقليد ساخر للمقطوعات الفخمة التى تلقيها البطلة عادة فى المسرحيات البطولية ، والتى تناقش نفسها فيها الحساب :

حقا ، انها لفظيعة . أفقلت : « بزبوز » ؟
انما عنيت بعض الشراب . لماذا قلت « بزبوز » ؟
أمسحورة أنا الأخرى ؟ « بزبوز » ! خسئت ! خسئت !
انى لأشعر ان شيئا كريها قد وصمنى .
آه ، يا لوسيان ، كيف سولت لى نفسى أن أقول « بزبوز » ؟

هنا نجد التجديد يتلخص فى أن شو قد أعطى الكلمة العامية ، ليس لشخصية سوقية كما فى حالة پارادايز وانما لشخصية رفيعة مفروض فيها أن تكون شاعرية .

على ان استخدام المفارقة ليس قاصرا على المقابلة بين الأشخاص وبين محتملات الشكل الشعرى . ان هناك مفارقة أكبر بين الشعر وبين الموضوع الذى يتناوله . يقول كلينتون — بادلى : « انه (شو) باكراهه الشكل الشعرى .. العتيق على تقبل موضوع معاصر .. انما يلجأ الى نفس الحيلة التى لجأ اليها فيلدنج من قبل لاضحاكنا ، حين وصف عراكا سوقيا فى لغة تليق بمعركة من معارك هوميروس (١) . « غير أنه فى الوقت الذى كان فيه فيلدينج يصطنع نكتة — ونكتة ليس من المؤكد انها سليمة الذوق — نجد شو يهدف من المقابلة بين الملاكمة وبين المجتمع المعاصر الى أن يعلق تعليقا ساخرا على ذلك المجتمع . على اننا سنتناول هذه الجدية فى بيرلسك شو — وهى شىء غريب على روح البيرلسك الحق — فى موضع آخر .

(١) ص ١٢١ من المصدر السابق الذكر . والعمل الذى يشير اليه كلينتون بادلى هو : The Covent Garden Tragedy by Fielding

وقد استخدم شو حيلة فكاهية أخرى من الحيل المتخلفة لنا من تراث البيرلسك ، وتلك هى حيلة السرقة المتعمدة . ففى « باشفيل العجيب » اقتباسات وتقليدات ساخرة كثيرة لأبيات من شكسبير ومارلو وكيرى .

ومن جهة أخرى يقول كلينتون — بادلى : ان ما أضافه شو الى تراث البيرلسك هو « التجديد الذى أدخله على حيلة استخدام الشعر المرسل استخداما فكاهيا . فقد كان كل من بكنجهام ، وفيلدينج ، وشيريدان قد سخر ، عن طريق البيرلسك ، بشعر القرنين السابع ، والثامن عشر . أما شو فقد تناول بالتقليد الساخر شعر القرن السادس عشر ، فبدأ بهذا تقليدا جديدا تلقفه ماكس بيربوم فيما بعد ، واستغله فى سخرية عامة من المسرحية الاليزابيثية » (1) . لقد أحس شو بأن الشعر المرسل الاليزابيثى يتيح للمؤلف الذى يريد أن يستعمله فى بيرليسك ، الحرية « كى يستخدم كل أنواع الكلمات ، من دارجة وفنية وخطابية وفنية مجهولة الأصل ، وأن يمتع نفسه باستعمال أشد ألوان التشبيهات اغرابا ، وأن يضحك من قرائه بايراد أكثر أشكال الكلام امعانا فى الخيال والادعاء » (2) .

ويذكر كلينتون — بادلى رأيا لوليم آرتشر فى « باشفيل العجيب » فيقول انه يرى أنها أحسن ما ظهر فى الأدب الانجليزى من بيرليسك يسخر بالمسرحية الخطابية ، وأن مسرحيتى فيلدنج المشابهتين وهما : « توم ثمب » و « كرونون هوتون ثولوجوس » لا تدانيانها أبدا ، ثم ينتقل كلينتون — بادلى الى القول بأن من الممكن عقد مقارنة أفضل من هذه بين مسرحية شو وبين مسرحية فيلدنج المسماة : « مأساة كوفنت جاردن » . فالعملان يلتقيان فى أن كلا منهما يعالج موضوعا مبتذلا ، تحاول المسرحيتان — على

(1) ذكر المصدر سابقا . ص ١٢٢ .
(2) مقدمة شو لمسرحية « باشفيل العجيب » .

سبيل السخرية — أن ترفعاه الى مستوى المأساة . هذا بالاضافة الى أن فيلدنج قد صنع لنفسه . « فى تلك المسرحية .. نوعا من الشعر المرسل يشبه من قريب النوع الذى ابتدعه شو » (1) .

على أن شو ، خلافا لما جرى عليه كتاب البيرليسك ، لا يقنع باستخدام هذا اللون من التأليف استخداما بسيطا لا هدف له . فبينما نجد ان كتاب البيرليسك لا يرمون من وراء كتاباتهم الى أبعد من الدعابة ، ولا يقصدون الا أن يضحكوا ، هم وغيرهم على ما يكتبون ، نجد شو يجنح الى الوعظ والتعليم . وعلى هذا فهو فى « باشفيل العجيب » يجعل ملك الزولو يلقى خطابا طويلا يهاجم فيه أخلاقيات الحياة فى بريطانيا ، كما يجعل كاشيل الملاكم ، يلقى مقطوعات طويلة ينتقد فيها الأوضاع الاجتماعية (2) ، اذ هو يشرح وضعه فى المجتمع للفتاة التى يحبها ، وهى ليديا .

وما نأخذه على هذه الخطب هو ، ليس مجرد انها تعظ وتعلم ، بل انها ، تفعل هذا بطريقة معارضة لروح البيرليسك ، فبرنارد شو يحمل فيها الأشخاص وما يقولونه على محمل الجد . بينما البيرليسك الحق — كى يحقق أهدافه تحقيقا كاملا — يجنح الى تناول الناس والأشياء جميعا تناولا خفيفا ، بل نزقا .

غير ان شو يخرج على هذه القاعدة فهو ، مثلا ، يصور منظرا تطلب فيه ليديا ، الفتاة المثرية ، الى حبيبها كاشيل أن يترك مهنته المخجلة — مهنة الملاكمة — ويصبح من الوجهاء . وهنا يندفع كاشيل فى خطبة طويلة يقارن فيها بين مهنته وبين من لا عمل لهم من السادة الأثرياء :

أكون وجيها ! كاشيل بيرون ينحط

(1) ذكر المصدر سابقا ص ١٣٢ .
(2) صفحات ١٠٤ — ١٠٨ من المسرحية . طبعة كونستابول .

حتى يصبح الرجل يراهن عليّ ! المغفل
الذى أتملقه نظير حفنة من النقود كل درس .. الخ

ونظن لأول وهلة ان هذه هى احدى مفارقات شو المشهورة أراد بها أن يعمق من التأثير الفكاهى للمقطوعة ، ولكننا سرعان ما نجد هـذه السطور :

ليديا :
ليس حتما أن تصبح وجيها خاملا ولكن
أنت عندى وجيه بالموهبة

كاشـيل :
هذا العزاء يقدم للخاسر ، يا ليديا ،
وليس فى طبعى أن أقبله . عندما يدخل
أصدقاؤك الانتخاب ، ثم ، عند الصندوق ،
يندمون على قلة تبصرهم ، ترينهم دائما يعلنون
انهم فازوا بنصر أدبى .. الخ (١) .

هنا تنقطع الصلة بين هذه السطور وبين البيرلسك ، وتصبح الأبيات نقدا اجتماعيا جادا ، الفكاهة فيه لا تتعدى السطح . ومثل هذا يمكن أن يقال ، والى درجة أكبر ، عن المقطوعة التى يلقيها ملك الزولو ، حيث النغم السائد نغم غاضب متشنف ، الأمر الذى يستبعد أى تأثير كوميدى أصلا .

على أن شو ، حين يطرح جانبا ناحية العظات الأخلاقية الجادة ، يستطيع أن يكون رائق الفكاهة . ولنأخذ القطعة التالية مثالا ، وفيها ينبه باشفيل ، كبير الخدم ، سيدته الى أن سائق عربتها ينتظرها بالباب ، نافذ الصبر . فتقول ليديا فى تقليد رائع للمسرحية الاليزابيثية :

(١) المسرحية ، ص ١٠٥ .

ليـديا : اسأله لى
فسحة من الوقت . يا لسلطان الثروة الزائف !
ان مسافر الدرجة الثالثة يركب ، دون رقيب
أنّى شاء ومتى : التزامات الذليلة
تنتظره كل ساعة : وقطارات النفق الأرضى ،
بجياد سباق لا تكل أبدا ، تخطفه من مكان لمكان
أما نحن الأثرياء ، فعبيد جيادنا .
تحت رحمة كل برد يصيبها نحن . نخزن أنفسنا
فى القصور اذا ما سعل أحدها أو أعرض عن التبن .

ويعترف شو فى مقدمة المسرحية بأن تنصل كاشيل بيرون من لقب وجيه ، وخطاب ملك الزولو قد أثرا على النظارة فى كل مرة مثلت فيها المسرحية تأثيرا عكسيا . فقد نظرت اليها الجماهير « ليس على أنها تقليد لمأساة ، بل مأساة حقيقية » (١) ، ثم يضيف انها فى الواقع فكاهة ومأساة فى نفس الوقت ، وهو بهذا يعنى ، ضمنيا ، أنه أراد للفكاهة والمأساة أن تسيرا جنبا الى جنب . على أن هذا مناف لروح البيرلسك الحق ، وكل ما يتخلف لنا فعلا فى هذه الحالة هو احساسنا بسوء وضع العناصر التراجيدية فى هذه السطور ، وشعورنا بأن ثمة مناسبة لكتابة بيرلسك من الطراز الأول ، قد ضيعت بغير حكمة .

* * *

٢ — ورث شو الفارس عن بعض الاتجاهات التى اتجهها ذلك النوع من المسرحيات المعروف باسم : «المسرحية المحكمة» ، اذ تخلصت اليه هذه الاتجاهات خلال كتابات الكاتبين المسرحيين سكريب ولابيش . كما ان شو

(١) ص ٨٧ من المقدمة .

تأثر أيضا بما فى التراث المسرحى البريطانى ذاته من فارس ، فذلك التراث يمتد فيه خيط متصل من الفارس بدأ ببداية مسرحية القرون الوسطى .

ولقد استخدم شو الفارس استخداما جريئا ومتعمدا ، لأنه وافق مزاجه الشخصى موافقة تامة ، وهذا المزاج ، كما هو معروف ، كان يهش لكل ما هو لذيذ فى سخافته ، وكل ما هو معكوس الوضع . كما رحب شو بالفارس لأنه لاءم ملاءمة ممتازة طريقته فى الكتابة للمسرح ، وهى طريقة تعتمد فى مؤثراتها الرئيسية على المفارقات الغريبة ، والأوضاع الدرامية المقلوبة ، وترمى الى احداث انطباعات باهرة مدهشة . يقول مارتن لام : « فى مسرحية الانسان والسلاح » لجأ (شو) الى الفوديفيل — فارس الفرنسى . وهو القالب الذى صب فيه عددا من أحسن مسرحياته ، وخاصة مسرحية ذائعة الصيت : « الانسان والسوبرمان » هذا الفارس الطليق ، الذى يتحول أحيانا الى أوبرا — كوميك ، وأحيانا الى أوبريت بل والى رقيو ، يوافق أهداف شو كل الموافقة . ذلك انه اذ كان يلقى بنفسه بكل تصميم فى خضم السخافات اللذيذة والممعنة فى الغرابة التى يحتويها الفارس ، كان يخدم هدفه الاجتماعى خدمة أكبر مما لو استخدم طريقة أكثر جدية ، لأن أحدا اذ ذاك لم يكن يستطيع أن يرد عليه ردا جادا واحدا بالاعتراض » (١) :

ويقر شو بدينه لمن سلفه من كتاب كثيرين فى مقدمة مجلد : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » . فيقول : « من وجهة نظر التكنيك ، أجدنى غير قادر على أن أكتب بغير الطريقة التى سار عليها من سلف من كتاب مسرحيين .. ان قصصى هى القصص القديمة ، وشخصياتى هى شخصيات المهرج harlequin والمهرجة Columbine وشخصية المغفل Clown

(١) Modern Drama, p. 262.

وذى السروال الطويل Pantaloon .. وحيلى المسرحية وتشويقاتى واثاراتى ونكاتى هى نفسها التى كانت سائدة وأنا مازلت صبيا » (١) .

هذا القول صحيح تماما من وجهة نظر الشكل ، وفيما عدا هذا ، علينا أن نقرر ان قبول شو للفارس لم يكن قبولا مطلقا ، فكما يلاحظ لام بحق ، يلذ لشو « أن يقدم آراءه البالغة العصرية من خلال الأشكال القديمة ولكنه يسخر من هذه الأشكال اذ هو يستخدمها . وهو يسمح لشخصياته بأن تلعب الأدوار التقليدية على السطح فقط ، ولكنه تحت السطح يغير من طبائعها تغييرا كاملا » (٢) .

* * *

غير ان وجود الفارس فى مسرح شو يرجع الى أسباب أخرى غير التراث المسرحى ، أسباب تتعلق بطبيعة وحدود المسرح الطبيعى الذى يمثل شو أحد أركانه الهامة . ذلك ان المسرحية الطبيعية انبثقت الى الوجود كرد فعل مضاد للمسرحية المحكمة ذات الطبيعة الآلية . وفى حالة شو ، لم تكتف الثورة بمهاجمة الناحية الآلية فى البناء بل تعدتها الى الهجوم على فكرة الحبكة ذاتها وكانت النتيجة أن أصيبت مسرحيات شو بالهزال ، سواء فى القصة أو تصوير الشخصيات . وكان لا مفر لاخفاء الهزال — من اللجوء للفارس .

وهكذا نجد ان الفارس فى مسرح شو يتخذ ثلاثة أوضاع محددة . انه موجود كعنصر أساسى ، تخلص الى شو عبر القرون عن طريق مسرح النصف الثانى من القرن التاسع عشر خاصة وعن طريق غير هذا من القنوات..

(١) ص ٣٨ من المقدمة .

(٢) ذكر سابقا ص ٢٦٢ .

وهو قائم أيضا كى يسخر من شكل مسرحية الفارس ذاته ، ومن مضمون هذه المسرحية أيضا ، كما هو واضح فى مسرحية : « الانسان والسلاح ». وهو كذلك يتخذ وسيلة لاخفاء عيوب معينة فى الحبكة وتصوير الشخصيات .

* * *

وثانى هذه الأوضاع يربط شو بكاتب مشهور من كتاب كوميديا الفارس فى القرن التاسع عشر وهو ديكنز. ذلك ان عملية السخرية من شكل الفارس وموضوعه كانت أحد جوانب حملة أوسع نطاقا تستهدف الاصلاح واعادة التنظيم ، وهى حملة اشترك فيها ديكنز فى حوالى السنوات العشرين الأخيرة من حياته ، كما ساهم فيها شو أيضا طيلة عمره ، وكان الفارس سلاحا من أهم أسلحة النضال فى سبيل هذا الاصلاح . ولقد تعلم شو على يدى ديكنز دروسا نافعة كثيرة فى وسائل استخدام هذا السلاح اللطيف ، كما يتضح من مقارنة بين واحد من أعمال ديكنز الممثلة لفنه ، وبين بعض مسرحيات شو .

والعمل الممثل الذى نختاره من ديكنز هو : « دوريت الصغيرة » . انها رواية كان شو يشعر بمغزاها العميق شعورا تاما[1] . ذلك ان السخرية السياسية التى تحتويها الرواية ، وسخافة « مكتب الدوران حول الموضوع » و « مؤسسة عدم التنفيذ » ، الى جوار النقد الاجتماعى الحاد الذى يتضمنه وصف ديكنز لآل بارناكيل وآل ميردل ، والصور التى يرسمها لهم ، كل هذا قريب من روح شو . ثم ان شو يفيد من بعض موضوعات الرواية مثل موضوع أصحاب البيوت الخربة المؤجرة . بل انه ينقل احدى شخصيات الرواية ، وهى مسيز كلينام ، دون تغيير يذكر ، ويستخدمها فى

(١) كتب شو تقييما للرواية فى مقدمة لرواية : « مستقبل عظيم » .

مسرحية : « تلميذ الشيطان » ويطلق عليها اسم مسيز دادچين . كل هذا يبرر أن نختار رواية « دوريت الصغيرة » كمصدر رئيسى من مصادر تأثير ديكنز على شو ، فى ناحية استخدام الفارس .

كان ديكنز يلجأ الى حيلة أثيرة لديه كلما أراد أن يحقق تأثيرا ناجحا للفارس فى نفوس قرائه ، وتقضى هذه الحيلة بانشاء علاقة متخيلة بين الأحياء والجماد . وعادة تكون هذه العلاقة المتخيلة جزءا من نموذج مرسوم ، تدخل فى تضاعيفه أشياء مختلفة لا يربطها فى الواقع رابط ما ، ولكن فكاهة الكاتب الخالصة وذكاءه وفصاحته ، تجعلها تبدو — مؤقتا — وكأن رابطا ما يربطها .

وفى رواية : « دوريت الصغيرة » أمثلة عديدة من أمثلة استخدام هذه الحيلة ، هذا مثل طيب بينها . يقول ديكنز : كان الأثاث رسميا ، ووقورا ، كأحد رجال جماعة الأصدقاء (كويكرز) ! ولكنه كان أيضا يلقى عناية طيبة ، فكان لمنظره فى النفوس من الوقع ما يكون لكل شئ أو شخص — ابتداء من الآدمى حتى كرسى الخشب — يراد به أن يكون كثير النفع قليل النفقة . وكانت هناك ساعة وقور ، تقول : تيك تيك فى مكان ما على السلم ، وفى المكان ذاته طائر أخرس الأغنية ، ينقر قفصه ، كأنما هو الآخر يقول : تيك تيك . وكانت النار فى مدفأة غرفة الجلوس تقول : تيك تيك . وكان فى الغرفة شخص واحد فقط يجلس قرب النار ، وساعة جيبه تدق : تيك تيك بصوت عال .. رجل متقدم فى العمر ، كانت النار تنعكس على حاجبيه الأملسين الأشيبين فيبدوان كما لو كانا يرقصان مع دقات : تيك تيك » .

هنا نجد المؤلف ينشأ علاقة تحقير بين أثاث الغرفة وبين الشخص الجالس قرب النار ، ويبنى هذه العلاقة على أساس المظهر ودرجة التقادم

فى كل ، فالشيئان ، كما يصورهما وقوران يجمعان بين حسن المنظر وقلة النفقات . هذه العلاقة يلمح لها الكاتب أولا حينما يقول : « من الآدمى الى كرسى الخشب » ، ثم ينتقل من التلميح الى علاقة ساخرة أشد صراحة ، فيربط بين أحد مقتنيات الرجل (الساعة) وبين نغمة الـ تيك تيك التى تسود المنظر بأكمله . وأخيرا يدعم ديكنز أثر الفارس هذا الذى حققه فيتخيل ان حاجبى الرجل يرقصان على النغم العام .

هذه الحيلة يلجأ اليها شو ليلقى هو الآخر ضوءا ساخرا على احدى شخصيات مسرحيته : « الانسان والسوبرمان » ، وهى شخصية روبيك رامسيدين . انه يصف لنا رامسيدين فى الارشادات الافتتاحية للمسرحية ، اذ هو يتهيأ لاستعراض بريده الصباحى ، جالسا فى مكتبه . يقول شو : « المكتب ، مؤثث بأناقة ومتانة تنبئان بثروة صاحبة . لا بقعة واحدة من التراب يمكن رؤيتها : .. حتى قمة رأس روبيك قد تناولها التلميع وأصبح من الممكن ، فى يوم مشرق ، أن يرسل بها صاحبها اشارات ضوئية ، تحمل أوامره ، الى المعسكرات البعيدة ، وذلك بمجرد أن يحنى رأسه .. انه يلبس سترة سوداء ، وصديريا أبيض .. وسروالا لا هو بالأسود ولا بالأزرق الواضح ، بل هو خليط من ألوان لا حصر لها ، ابتدعها صناع الأقمشة ، كى تلائم معتقدات الوجهاء من الناس » .

من السهل هنا أن نتبين ان التكنيك فى القطعتين من نفس الطراز . فهنا ، كما فى ديكنز ، يجمع المؤلف بين اخلاط من الأشياء فى نموذج واحد ، عن طريق علاقة بينها متخيلة .

فالأثاث يشبه روبيك فى المظهر — هذه هى المرحلة الأولى ، وهى مجرد تلميح . ثم ينتقل التلميح الى التصريح ، فيقول المؤلف لنا ان رأس روبيك والأثاث كلاهما ملمع وناعم . ثم يتجاوز الكاتب هذه المرحلة الى مرحلة

أقسى منها فى التهكم ، فيربط بين مادة لا حياة فيها (هى قماش سترته) وبين أشياء أخرى لا حياة فيها — فى رأيه — هى معتقدات رامسيدين .

وثمة حيلة أخرى يلجأ لها ديكنز هى حيلة المقابلة . انه يجمع هنا بين شيئين مختلفين وان كان يربطهما رابط ما ، ثم يستخدم الواحد منهما كتعليق على الآخر . وهذا مثل من « دوريت الصغيرة » يوضح لنا ما يفعله فى هذا السبيل . لا زلنا نتحدث عن « الرجل » الذى ورد ذكره فى الاقتباس الأول :

« فى مواجهته .. صورة تمثل صبيا ، يستطيع كل من يراها أن يتبين فيها صورة ... (الرجل) كما كان فى العاشرة ... هنا نفس الوجه والجبهة الأملسين ، ونفس العينين الزرقاوين الهادئتين ، ونفس الهيئة الساكنة . بالطبع لم تظهر فى الصورة الصلعة اللامعة ، التى يزيد من حجمها انها تلمع كثيرا ، ولم يظهر أيضا الشعر الأشيب عند جانبى الرأس ومؤخرته ... ذلك الشعر الذى يبدو الآن حانيا رحيما ، لمجرد أن أحدا لم يقصه ... لم يظهر كل هذا فى الطفل كظهوره فى العجوز . ومع هذا ففى الكائن الملائكى الذى يحمل فى يده شوكة التبن كانت تبـدو الملامح الأولى لذلك الأب الروحى الذى فقد حذاءه » .

هنا نجد الفارس كامنا فى الايحاء الضمنى الذى يكمن فى القطعة ، والذى يدعونا الى تخيل الرجل العجوز وقد ارتد ملاكا عمره عشرة أعوام وتخيل طفل العاشرة وقد أصبح عجوزا .

ان التداخل بين الصورتين ، وما يحمله من تشويه يهيىء لنا الجانب الفكاهى فى المقابلة . والى جوار هذا ، نجد التعليق الساخر الذى تنتجه هذه المقابلة ، فان الصورة ، رغم اختلافها اختلافا بينا عن شكل الرجل العجوز ، تحمل معنى حقيقته فى الواقع . فالصورة تمثل وضعا متخذا عن عمـــد Pose ، والصبى ، دون أن يعلم ، يتظاهر بنفس الطريقة التى يتظاهر

بها الآن الرجل العجوز . اننا نحكم على الصبى بما آل اليه العجوز ، فهذا الأخير يتظاهر هو الآخر بأنه شخص خيِّر ، وان كان فى الواقع شريرا .

فى شو نجد العلاقة بين الصورة وبين الكائن الحى أكثر حيوية ، وان لم تكن أقل مغزى .

أما الهدف فهو نفس هدف ديكنز : المقابلة والتعليق . والمثــل الذى اخترناه من شو دليلا على ما تقدم ، هو جزء من الفصل الأول من « الانسان والسوبرمان » :

رامسيدين . (فى نفاد صبر) هذه الفتاة مجنونة بشىء اسمه واجبها نحو أبويها (يندفع ماشيا ، كثور مطارد ، متجها ناحية صورة جون برايت ، التى لا يبـدو فيها عطف عليـه . واذا هو يتحدث ، ينحو نحو هربرت سبنسر ، وهو يدخن من الغضب ، ولكن سبنسر يستقبله فى برود) .

هنا ينبع الفارس من عدة مصادر . يوحى به الينا المؤلف عن طريق فكرة لذيذة فى سخافاتها ، تلك هى ان الصورة تستطيع أن تهمل ، وتحتقر . هذه الفكرة سرعان ما تتدعم بالمقابلة بين الشخصيات العظيمة التى تمثلها الصورة ، وبين الثور الهائج الذى يندفع مارا بها ، والذى يظهر نفسه بمظهر المغفل ، اذ هو يفعل هذا . ثم ان الكلمات الفارغة التى ينطق بها رامسيدين بعد هذا مباشرة تعمق من أثر المقابلة بين الصور وبينه . انه يفخر بأنه قد وقف دائما الى جانب المساواة وحرية الاعتقاد ، ولكن عزمه على اكراه كل من آن واكتافيوس على منع صديقهما تانر من دخول البيت ، يكشف عن زيف هذا الموقف . ان المقابلة تتم هنا بين الأحرار الحقيقيين الذين تمثلهم الصور ، والذين طواهم الموت ، وبين الحر الزائف الذى لا يزال حيا يسعى .

الى جوار هذا هناك طريقة الكاريكاتيور ، التى يستخدمها كل من شو وديكنز لخلق مؤثرات فارس . فنجد ديكنز فى رواية : « دوريت الصغيرة »

يختار ميزتين فى اثنتين من شخصياته هما رأس مستر كاسبى الأصلع وصدر مسيز ميردل العريض ، ولا يزال يعظم من شأنيهما عن طريق حلقات متصلة من الأوصاف والايحاءات والاستعارات والنكات ، حتى ينتهى بهما الأمر الى أن يصبحا قسمتين مستقلتين تقريبا عن باقى قسمات الشخصيتين . وهنا يسمى ديكنز مستر كاسبى : الرأس ، ومسيز ميردل : الصدر .

ويستخدم شو نفس هذه الطريقة فى الفصل الثانى من « الانسان والسوبرمان » . فحينما يبدأ الفصل ، نجد تانر واقفا يرقب ساقين قويتين ، ترتديان حلة العمال ، ثم تتحدث الساقان ، ويعين تانر صاحبهما على الخروج من تحت السيارة ، وهنا تتبين ان الساقين هما لسائقى السيارة .

هناك بالطبع ، فارق بين الحالتين . لأن الســاقين ليستا — عادة — القسمتين ، المميزتين للسائق . غير ان روح الكتابة فى الحالتين واحدة . ان شو ينظر الى السائق فى وضعه تحت السيارة ، فيجد ان ساقيه هما أهم ما يميزه ، وهنا يلجأ الى أسلوب الكاريكيتور ، فيعزل الساقين عن باقى الجسم ، ويسمى الرجل باسم جزأين فقط من أجـزاء جسمه ، وهـذا — أساسا — ما يفعله ديكنز . والتأثير — فى الحالتين — واحد .

ويشير شو فى مقدمته لرواية : « مستقبل عظيم » لشخصيتى الشابين الفارغى الرأس سباركلر وبارناكل . فيقول : بينما أنت تضحك من سباركلر وبارناكل الصغير ، نجد ان ديكنز جاد كل الجدة : انه يريد أن يقول ان على انجلترا أن تتخلص منهما لو أريد لها أن تكسب معركة البقاء » .

على أن اشتغال شو بنموذج الشخص الفارغ الرأس هو أقل من هذا جهامة ، وأكثر طيبة قلب . انه أكثر رغبة فى التلهى به من ديكنز ، الذى يشوب ضحكه من النموذج شىء كثير من الاحتقار . غير ان كلا من الكاتبين يستخدم نفس الحيل لاظهار تفاهة شأن أمثال سباركلر وبارناكيل . هناك

مثلا حيلة الترديد الآلى لألفاظ أو تعبيرات مختارة . بارناكل مثلا يردد دائما عبارة : « أوه .. اسمع .. انظر لى ! » وسباركلر يجد ان كل فتاة يلقاها « فتاة معقولة » .

أما شو ، فلعل أقرب شخصية فى مسرحه لهاتين الشخصيتين هى شخصية تشارلز لوماكس ، فى مسرحية : « ماجور باربارا » .

انه هو الآخر يردد : « أوه .. اسمع » : و « انت عارف » و « أليس كذلك » : غير انه أقرب الى سباركلر منه الى بارناكل : لقد كان ديكنز أقسى على بارناكل منه على سباركلر ، لأن الأول أشد اتصالا بالفساد السياسى الذى كان ديكنز يهاجمه : أما سباركلر فهو مجرد مكسال متلاف ، وهو يشارك لوماكس فى كونه أحد شبان الوجهاء من طلاب اللذة ، مثله فى هذا مثل عشرات غيره .

الى جوار هذا نجد ان كلا من ديكنز وشو يقابلان بين الشبان فارغى الرؤوس الذين يرسمانهم وبين شخصيات أقوى بنية وأشد مراسا ، وذلك بهدف تعميق احساسنا بتفاهة الأول . فديكنز ، يقابل بين سباركلر وآمى ، التى تستخدمه كما يستخدم العبد . أما بارناكيل فيصدم به مستر كلينام ، فتظهر تفاهة الأول الى درجة تدعو للرثاء . وفى « ماجور باربارا » يصطدم لوماكس بليدى بريتومارت ، القوية ، المتسلطة فنضحك لهذا الصدام ، ثم يتعامل لوماكس مع باربارا وما تحمله من عناصر المأساة ، فتنتج عن المقابلة بينهما أحاسيس تثير فينا الرثاء .

* * *

هذه ، اذن ، هى بعض الحالات التى يستخدم فيها شو عنصر الفارس ، متأثرا فى هذا أثر ديكنز ، ومحققا نفس النتائج .

غير ان ثمة خلافا فى طبيعة الفارس لدى الكاتبين . فعندما لا يكون

الفارس مجرد انتشاء ، وعندما يوضع فى خدمة هدف معين ، نجد انه لدى شو أكثر تمييزا منه عند ديكنز . فى « دوريت الصغيرة » — مثلا ، يسمح ديكنز لروح الفارس عنده أن تشك بالدبابيس أناسا لا يضايقونه فى شىء . من المفهوم طبعا أن يسخر من بارناكيل وسباركلر ، فهما — وبخاصة الأول — خصماه الاجتماعيان والسياسيان . أما أن يسخر ديكنز كل هذه السخرية القاسية من الأرملة فلورا ، وهى نفسها ضحية من ضحايا المجتمع الذى كان ديكنز يهاجمه من أجل ما أوقع من ضر بأسرة دوريت ، أما أن يضحك ديكنز فى خبث من عمة مستر ف ، وهى عجوز مخبولة مسكينة لم تؤذ أحدا ، فهذا ، فى رأينا ، شىء من فقدان السيطرة على النفس .

أما شو فانه يختص خصومه السياسيين والاجتماعيين والفكريين بسخرياته ، وذلك فى الحالات التى يستخدم فيها الفارس أداة للنقد . ولقد رأينا كيف يسخر من رامسيدين فى مسرحية : « الانسان والسوبرمان » . وهناك حالة أشد من هذه وضوحا ، هى حالة برووديبنت فى مسرحية : « جزيرة جون بول الأخرى » . ان الفارس يستخدم هنا للتقليل من شأن برووديبنت ، الذى لا يكن له شو أى ود . ونفس التناول القائم على الفارس نجده فى حالة مارشبانكس (كانديدا) ، الذى يحاول شو أن ينقص من قيمته لأنه يمثل الرومانتية ، وهذه جعل شو همه أن يهاجمها .

بعد هذه النظرة السريعة فى أصول ومصادر الفارس فى مسرح شو ، ننتقل الى دراسة له أشد تفحصا .

فى برنامج تحليلى (١) وزعه شو على جمهور النظارة أيام اخراج مسرحية : « اندروكليس والأسد » فى نيويورك عام ١٩١٥ ، يحذر المؤلف جمهوره من أن يخلط بين عناصر الجد والفكاهة فى المسرحية ، ثم ينتقل

(١) نقل هندرسون (ذكر سابقا) البرنامج كاملا · ص · ص ٥٣٤ ـ ٧ .

الى التأكيد بأن هذه العناصر موجودة فى وقت واحد وفى صعيد واحد ، وأن المؤلف قد أراد لهما أن يكونا كذلك ، وأنه لم يختلط عليه الأمر بشأنها ، كما قد يتبادر للبعض ، وأن الصدمة التى تحدث فى عقل المشاهد نتيجة اجتماع الفارس بالعنصر الجاد فى المسرحية هى بالذات الهدف الذى رمى اليه المؤلف . انه يقصد بهذه الصدمة أن يوقظ الجزء الغافل من الجمهور الى تعدد أوجه المغزى الخلقى الذى تتضمنه المسرحية .

وبعبارة أخرى ، يحاول شو ، عن طريق جرعة مضاعفة من المقابلة ، ان يحقق الهدف التقليدى للبيرلسك والفارس ، وهو خلع العظماء من كراسى الشرف ، وانزالهم الى مرتبة العاديين من الناس والالقاء بهم الى خضم حوادث كل يوم . وهو — بوجه عام — ما ينبغى أن يعد هدفا لمسرح شو اطلاقا .

أما العظماء الذين يود شـو أن يخلعهم فهم ، فى هـذه المسرحية ، كثيرون . هناك أولا وقبـل كل شىء الفكرة القائلة بأن الدين والمرح لا يجتمعان . ولكى يحطم شو هذه الفكرة ، يختار شكل الباتنوميم للتعبير عن موضوع بالغ الجدية هو الاضطهاد الدينى . ان الباتنوميم يحقق هدفا يرمى شو اليه بالذات ، الا وهو النزول بطريقة التناول الى مستوى مباهج الأطفال ، بشرط ألا ينال الموضوع ضر من جراء هذا النزول ، ذلك انه لا مانع لدى المؤلف من أن يظل موضوعه بالغ الجدية رغم الشكل الهازل الذى يأخذه ذلك الموضوع . أما المفارقة الكبيرة التى تنتج عن هذا التضارب بين الموضوع والشكل فانها تجعل الصدمة التى أشار اليها شو سابقا أشد قوة ، وهذا أمر يرحب به شو . والواقع ان العبارات التى يستخدمها المؤلف فى وصف الفوضى التى حدثت فى عقول النظارة الذين شاهدوا المسرحية لدى اخراجها فى لندن ، تنم بلا مواربة عن نشوته بهذا الذى حدث . يقول

شو : « ما ان تمكن النظارة التقليديون من الملائمة بين أنفسهم .. وبين حوادث الكوميديا الساخرة فى المسرحية ، حتى وجدوا أنفسهم ينغمسون دون لحظة واحدة من الاعداد فى أعمق حقائق الدين .. وقبل أن يفيقوا من ذهولهم .. اذ بهم يجدون أنفسهم مرة أخرى بين أحضان الباتنوميم . وهكذا مضت المسرحية ، وهى تزداد تخويفا باضطراد .. حتى اجتمع فى لحظة واحدة على المسرح الفكاهة والسخرية والدراسة التاريخية للعادات والشخصيات ، والهدف العميق البالغ الجدية ، وأخذ يتنازع كثيرا من النظارة الضحك مرة ، والفزع مرة أخرى ، الى جانب الصدمة التى أقلقتهم كثـيرا .. الى أن تركوا المسرح وهـم يمزقون ثيابهم .. ويصرخـون : « كفر » [١] .

ثم فكرة أخـرى خاطئة يريد شـو أن يهاجمهـا ، وتلك ان القائمين بالاضطهاد هم بالضرورة وحوش قاسية قلوبهم ، وأن المتطهرين هم شهداء شجعان لا تلحقهم عيوب أو تشوبهم شوائب ، وأنهم يمشـون الى حتفهم دون ان يختلج لهم طرف .

هنا أيضا يخدم الباتنومايم أغراض شو . فهو يكتب للمسرحية مدخلا طريفا يجعل فيه أندروكليس ، أحب الشهداء فى المسرحية الى نفوسنا ، واحدا من شخصيات الباتنوميم المألوفة ، فهو طيب القلب ، شاذ الطباع ، أقرب ما يكون الى الطفل فى حبه لكل الحيوانات . وهو يجعل له « زوجة من زوجات الباتنومايم ، بل انها فى رأى وورد زوجة الباتنوميم المثالية » [٢] . ومع كل هـذا التناول الفكاهى لشخصيته فان ايماننا بصدق واخلاص أندروكليس لا يتزعزع . ان شو يجعله هو ولافينيا والكابتن ، من أصفياء

(١) برنامج شو التحليلى — سبق ذكره .

(٢) فى كتابه : برنارد شو . ذكر سابقا . ص ١٢٥ .

الله ، ويضفى عليه شرفا كبيرا ، هو ولافينيا ، اذ يرفض كلاهما أن يقدما القرابين لآلهة روما ، فيعرضا بهذا روحيهما للخطر ، ويوشكا أن يصبحا شهيدين ، بل ان أندروكليس ليقدم نفسه طواعية لتأكله الأسود الجائعة ، وذلك حتى لا يحس النظارة بخيبة الأمل ، اذ يحرمون من منظر الوحوش تنهش لحوم الضحايا ، بعد أن عفا الامبراطور عن المسيحيين ، فاذا ما جاء شو بعد هذا ، وجعل أكبر قدر من التهريج والفارس[١] من نصيب شخصية هذا قدرها ، استطعنا أن نتبين بوضوح الدرس الذى يرمى اليه وهو ان أعمق الحقائق لا تتعارض ، بالضرورة ، مع الفكاهة والتهريج . وفى نفس الوقت يكون شو قد نجح فى خلع الشهيد البطل من عرشه الذى نحتفظ له به فى خيالنا ، وجعله فردا عاديا بين الناس .

أما الامبراطور ، فان شو يتناوله بنفس التناول الفكاهى الذى يعامل به يوليوس قيصر فى مسرحية « قيصر وكليوباترا » وان اختلف الهدف فى كل حالة . ونذكر جميعا أن شو يضفى على قيصر بعض صفات الفارس ، حتى يقلل من قدره ، فهو فى أثناء المحنة الكبرى التى يتعرض لها فى أثناء ثورة الاسكندرية عليه ، يجد من نفسه القدرة على أن يأكل شيئا من البلح ، ويتلذذ به ، وهو لا يتردد فى أن يقفز من مرتفع الى البحر ، لينقذ جماعته من مأزق حرج . وهى قفزة يصفها شو نفسه بأنها « قفزة المهرج »[٢] .

مثل هذا التناول يصيب الامبراطور فى مسرحية « اندروكليس » . ان شو يريد أن يفضح للناس أسطورة شائعة ، تلك ان الطغاة هم بالضرورة بعيدون كل البعد عن الرحمة . وعلى هذا ، فبدلا من أن يقدم لنا الامبراطور على أنه وحش مصاص للدماء ، نجده يصوره لنا حاكما مدللا ، سخيف

(١) راجع تصرفات اندروكليس مع الأسد ومع الامبراطور .

(٢) مقدمة مجلد «ثلاثة مسرحيات للمتطهرين» . طبعة بنجوين . ص ٣٧

العقل ، هو النتاج الطبيعى لطبقته الحاكمة ولعصره . انه يحضر الحفلات الرياضية التى يلقى فيها المسيحيون للأسود بنفس الروح التى يحضر بها اليوم طاغية فى مثل مركزه حفلات مصارعة الثيران . ان قسوة الامبراطور — فى رأى شو — ليست نتيجة لسياسة مرسومة محددة ، بل هى العقاب الطبيعى الذى ينزله المجتمع فى كل مكان بالخوارج والمجانين .

وعلى هذا يصور لنا شو الامبراطور فى عدة صور . فهو تارة سيد عاقل عملى الاتجاه ، لا يتردد فى قبول المسيحى فيرفيوس بين أعضاء حرسه الوثنيين ، لأنه قوى ، متين البناء ، وتارة أخرى يصوره لنا شو بصورة الطفل الكبير المدلل ، الذى يغضب اذا ما وقف أحد ضد رغباته[١] ، ومرة ثالثة نجد أن الامبراطور شخص ساذج يؤمن بالخرافات ، ولا يتردد فى تصديق جانب المعجزة فى العقيدة المسيحية[٢] ، وأخيرا نراه فى صورة الشخص البالغ الاضحاك — وان كانت حقيرا شيئا ما — الذى لا يتردد فى أن يفعل كل ما فى وسعه لانقاذ حياته[٣] .

الى جانب استخدام الفارس ، فى مسرحية : « اندروكليس » فى أغراض دعائية ، نجد ان شو يدافع عن هذا الاستخدام على أسس فنية بحتة ، بوصف أن الفارس يعمق من تأثيرات العناصر الكوميدية والتراجيدية فى أية مسرحية . وهو يربط بين هذا الرأى وبين نظرية تقول ان المسرحية التراجيكوميدية هى بالضرورة أكثر تأثيرا من مجرد الكوميديا أو التراجيديا[٤] .

(١) الفصل الثانى ص ١٣٢ طبعة كونستابول .

(٢) الفصل الثانى ص ١٤١ .

(٣) الفصل الثانى ص ١٤٣ .

(٤) هندرسون . ذكر آنفا : ص ٦١٥ .

وهو يدافع فى خطاب أرسله الى هندرسون ونشره الأخير فى كتابه[1] ، عن أحقية مسرحية : « مأزق طبيب » بأن تدعى تراجيكوميديا ، بحسبان ان العناصر الفكاهية والتراجيدية فى المسرحية قد تفاعلت تفاعلا كيماويا أثناء مشهد موت الفنان ديوبيدات ، وهو مشهد يمزج بين الفارس والجدية[2]. ثم يمضي شــو فى خطابه : « وفى اندروكليس تجد نفس التفــاعل الكيماوى . هنا أعالج المأساة التاريخية على أعمقها ، أى عندما تصل الى مرحلة الاضطهاد الدينى . ومع هذا ، فاننى عالجت الموضوع كما يعالج الريفيو ، أو بانتومايم عيد الميلاد »[3] . ويناقش وورد المسرحية فى كتابه. فيؤمن على دعوى شو ، ويتقدم برأى طريف . يقول : « ان شو لا يبتذل موضوعه ، وانما هو يرفعه الى المستوى العالمى ، ذلك انه اذا أمكن تصور أن دان لينو[4] كان حقيقا أن يلعب دور ميجايرا (الزوجة) ، فان تشارلى تشابلين جدير أن يؤدى دور أندروكليس . ففى مستوى دان لينو وتشابلين تجتمع أخلاط من الأشياء فى تعاطف مشترك وتفاهم عام . ثم ان نفس هذا المستوى يتيح للفكاهة العميقة أن تلتقى بالأسى العميق ، فيتفاعلان ويصبحان مؤثرا روحيا مطهرا ، له من القدرة على غسل الأدران ما كان يظن أنه لا يوجد خارج نطاق التراجيديا»[5] . ويوافق ديزموند ماكارثى على بعض هذا الرأى حين يقول : « لا يمكن لأحد تمتع بمسرحية دينية لبرنارد شو وقدرها كعمل فنى أن يكف نفسه ، اذا كانت دموعه سهلة المنال ، عن البكاء ، ولا أن يردها عن الضحك الكثير بعد هذا مباشرة ، حتى لينسى أنه بكى قط[6] .

(١) ، (٢) ، (٣) هندرسون · ص ص · ٦١٦ — ١٧ ·
(٤) واحد من أحب نجوم الميوزيكهول فى بريطانيا · يمثل الفكاهة الشعبية أصدق تمثيل · عاش بين الأعوام : ١٨٦٠ — ١٩٠٤ ·
(٥) ذكر سابقا صفحة ١٢٥ ·
(٦) Desmond Mac Carthy, Shaw, p. 102.

وقد وجد شو فى دفاعه عن خلط الكوميديا بالتراجيديا ، لنفسه ظهيرا فى تقاليد المسرح البريطانى قبل عهد اليزابيث . يقول هندرسون : « فى مسرحيات الأسرار الدينية القديمة وفى مسرحيات المعجزات ، وقد درسها شو بعناية تخالف بشدة موقف الاحتقار الذى يتخذه من مدرسة القرن التاسع عشر الباريسية ، نجد أن أشد المناظر جدية يتعاقب عليها أشــدها اضحاكا وبعدا عن الاحترام » . ثم يمضى هندرسون فيقول : « ان شو مولع بالاشارة الى مسرحية .. « قابيل وهابيل » ، التى يسب فيها قابيل فلاحى مزرعته بأكثر الكلمات المقذعة تداولا .. ثم يلحق مأساة قتله أخاه بأن يوجه الى الله سيلا من نفس الشتائم المقذعة . ثم يذكر هندرسون أن هذه الظاهرة ظلت موجودة فى المسرح البريطانى الزمنى (غير الدينى) ويشير الى كلام كل من البواب فى مسرحية : « ماكبث » ، والمهرج فى مسرحية : « أنطونى وكليوباترا » وحفار القبور فى « هامليت » كأمثلة لاختلاط « ليس الكوميديا فقط ، بل والتهريج المألوف فى السيرك أيضا ، بأعمق ألوان التراجيديا . وأهم من كل هذا ، نجد ان ظاهرة تعاقب التراجيديا والكوميديا تختفى فى أعظم مسرحيات شكسبير وهى « الملك لير » ، ويحل محلها تداخل بين العنصرين[1] .

أما مسرحية : « أندروكليس » فانها تتابع هذا التقليد العتيق ، بما فيه من خلط بين الكوميديا والتراجيديا وتهريج السيرك . وهى فى هذا تفيد من طريقتى التناوب والتداخل فى استخدام هذه الألوان . أما التداخل فموجود طول المسرحية ، وأما التناوب فانا نجد مثلا طيبا له فى طريقة ادخال الشخصيتين : لينتالاس ومتيالاس الى المسرح ، فى ذلك الجزء من الفصل الأول الذى يحاول فيه الضابط الرومانى أن يجتذب لاڤينيا الى صفه .

(١) ذكر سابقا · ص ٥٥٧ .

لقد قال كل من الضابط والفتاة كل ما عنده ، فلا الضابط أفلح فى اقناع الفتاة بالتخلى عن دينها ولا هى أقنعته بأن يكف عن المحاولة . وهكذا وصلت المسرحية الى احدى نقاطها المرتفعة ، وأصبح لا مفر من أن تهبط ثانية الى مستواها العادى ، حتى يتسنى للقصة أن تستمر فى الجريان . وهنا يلجأ شو الى الفاصل الفكاهى ليدفع قصة المسرحية قدما ، هكذا :

لافينيا : لو أنه ليس ثمة حياة أخرى ، أو كانت هذه الحياة لا تحمل معها الا العذاب ، لسرت قدما فى طريقى رغم كل شىء . ان عناية الله قد اختارتنى .

الضابط : أجل . ومهما اختلفنا فاننا نتفق فى شىء واحد . ان كلا منا من الأصفياء ، ولا مفر من أن نفتدى عقائدنا بأرواحنا . وداعا .

ويتصافح الاثنان ، ويسير الضابط فى طريقه ، أنيقا هادئا . وتتابعه لافينيا بنظراتها لحظة ، وتبكى قليلا .. وفجأة يسمع صوت نفير ، ويظهر على المسرح هذان المدللان : لينتالاس وميتلاس ، من رجال البلاط وهما يرتديان آخر ما تقضى به مودة الأزياء ، فيعرضان على النظارة فراغ ذهنيهما وتفاهة شأنهما . وهكذا تقوم مقارنة بينهما وبين الضابط والفتـاة تجلو الشخصيات الأربعة معا ، وتصبح فى ذات الوقت نوعا من التعليق عليها . ومن جهة أخرى ، تنفرج أزمة الموقف السابق ، ويتسنى للقصة أن تمضى قدما .

* * *

ويستخدم شو الفارس ، استخداما آخر فى مسرحيتيه القصيرتين : « كيف كذب على زوجها » و « اعتراض » . هنا نجد شو يخلق موقفا هزليا ، ليس عن طريق خلط السمو بالسخافة خلطا لا توقير فيه لشىء ، بل عن طريق قلب موقف عادى رأسا على عقب وتأمل ما يحدث — فى هذه الحالة — لشخصيات الموقف .

ان هاتين المسرحيتين تطبيقان كاملان لفكرة درامية كان شو يعتنقها ، تفسر الى حد كبير جزءا كبيرا من عناصر مسرحه ، وهذه الفكرة هى : احداث التواء متعمد فى الشخصية والموقف الدرامى ، كوسيلة من وسائل عرض الأفكار أو تلقين الدروس . وهكذا نجده ، فى خلال محاضرة ألقاها أمام نقابة « العاملين فى الحقل الفنى » فى ١٤ نوفمبر ١٩٣٠ ، يقول : لا جدوى من وراء مبدأ وضع المرآة أمام الطبيعة (١) . هذا لا يكفى . ان على الكاتب المسرحى أن يصور الحيـاة تصويرا أكثر من هذا ذكاء . عليه أن يدفع شخصياته الى أن تفكر فى أشياء لم يكن أحد يدرى بها من قبل . أنتم مثلا ، تألفون رؤية الناس يسيرون على أقدامهم . أما أنا فعلى — أحيانا — أن أجعلهم يسيرون على رؤوسهم ، فلعلى مستطيع أن أفيد منهم شيئا وهم فى هذا الوضع ؟ » (٢) . فاذا نظرنا بعد هذا فى المسرحيتين لوجدنا أن مسرحية « كيف كذب على زوجها » هى أحسنهما من وجهة نظر الفارس . ان هدف الهجوم هنا ، وهو الحب الرومانتى فى الموقف التقليدى : زوجة وزوج وعشيق ، هو من العموم بحيث يسمح للفارس بحرية الحركة .

أما « الدرس » الذى يهدف المؤلف الى القائه فانه لا يطغى قط على المتعة التى نجدها فى مشاهدة الموقف المعكوس والشخصيات الملتوية ، كما أن بالمسرحية من الضوضاء والفكاهة الزاعقة ما يضمن لها اتصال اهتمامنا بها . ونتيجة لهذا نجد ان الدرس الذى يكمن وراء المسرحية يصلنا بطريقة أكثر فعالية من تلك التى نجدها فى المسرحية الأخرى . « اعتراض » ، التى تحتوى من العظات أكثر ما تحتوى من الفكاهة ، ولهذا يقل نصيبها من الفارس الحق .

(١) يقصد مبدأ عكس الطبيعة عكسا كاملا ، كما فى المرآة .
(٢) هندرسون . سبق ذكره . هامش ١٧ . ص ٢٨٥ .

ومن الطريف ان شو ، رغم النص المقتبس من محاضرته سالفة الذكر ، والذى يعنى فى حقيقة الأمر ضرورة قيام المؤلف المسرحى بعملية تزييف متعمد للواقع ، من الطريف ان شو يدعى فى كلتا مقدمتى المسرحيتين ان هذا التزييف بالذات ، والدروس المستفادة منه ، هما فى الواقع الحياة الحقة التى يجب على الكاتب المسرحى أن يقدمها لجمهوره . ففى مقدمة : « كيف كذب على زوجها » نراه يتحدث عن « الاطار المسرحى العتيق » الذى نجده فى المسرحية وكيف انه أدخل فيه لمسة انسانية حقة أنقذته من البوار ، ولم يلجأ فى محاولة هذا الانقاذ الى ما يلجأ اليه غيره من المؤلفين من استخدام الرومانتية التقليدية . أما فى مقدمة « اعتراض » ، فان شو يدعى أن المسرح الجديد وحده ، (ومسرحه هو ، بالتالى) هو الوحيد القادر على عكس الطبيعة عكسا صادقا . أما المسرح القديم فانه كان يشوه الواقع ويزيفه . ثم يذكر بعد هذا مسرحية « اعتراض » بوصف انها محاولة متواضعة لكتابة الفارس تحوى مثلا من أمثلة التصوير الصادق للحياة والناس . ثم يعود فيصفها بأنها « مثل يحتذى لكل من يريد فى المستقبل أن يكتب المسرحية الهزلية » .

اننا اذا طبقنا هذا الكلام على مسرحية : « كيف كذب على زوجها » لوجدنا ان شو يخلط بين قدرته الهائلة على كتابة الحوار الذكى النابض بالفكاهة ، وبين واقع الحياة ، فيسمى ذكاءه وفكاهته تصويرا صادقا لذلك الواقع . والحقيقة أن المسرحية انما تنجح لأنها فارس جيد ، وليس لأن بها قدرا من الواقع الانسانى . ان أشخاصها الثلاثة دمى مجمدة ، معروفة لدى رواد المسرح وكتابه ، والموقف الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات هو الآخر موقف تقليدى متحجر . ولو سلمنا بأن شو قد نجح فى انقاذ مسرحيته من الرومانتية التقليدية ، فهو قد وضع مكان هذا العيب

عيبا آخر هو الواقعية التقليدية . ان الذى يحقق نجاح المسرحية انما هو تغلب فكاهة شو الذكية على مبادئه المحددة ، وعلى محاولاته للسخرية أحيانا ، وعلى الموقف المتحجر الذى تتحرك ضمنه الشخصيات .

* * *

أما فى « اعتراض » ، فاننا نفتقد الفكاهة الذكية الى حد كبير ، لأنها اما غير موجودة أصلا ، أو تكاد تختنق تحت أعشاب كثيفة من النقد الاجتماعى المرير والعظات — لهذا يقع جمهور المسرحية فريسة لموقف بالغ التزييف والاملال .

* * *

حتى الآن ، تحدثنا عن ذلك الجزء من الفارس ، الذى يستهدف شيئا ، ويسعى الى الحصول عليه . غير ان هناك جانبا آخر من الفارس عند شو ، لا يسعى الا الى الفكاهة الصرف — الفكاهة التى هى نتيجة مباشرة للمرح وانتشاء الروح — الفكاهة التى تنظر للعالم فتجده كالريشة ترقص فى الضوء . اننا نجد هذه الفكاهة ، الراقصة المرحة ، فى كل مسرحيات شو ، ولكنها تتركز ، وتكاد تخلو من الشوائب ، فى مسرحية « من يدرى » ؟

هنا يستخدم شو شخصيتى التوأمين أداة لادخال عنصر الفارس الى المسرحية وهو ما ينبغى أن يعد « ضربة معلم » من وجهة نظر الصنعة المسرحية . فالتوأمان ، بوصفهما شابين صغيرين كالزهرتين الناضرتين يصلحان كل الصلاحية لتقديم عنصر الفارس .

وفى نفس الوقت ، نجد ان شو ، بتركيزه الفارس فى التوأمين ، ينصرف بهذا الى عملية الاضحاك والاقناع ، دون أن يعوقه الجانب الجاد من المسرحية ، الذى يصبح ، هو الآخر ، أكثر فعالية ، لأن الجانب الضاحك لا يتخلله .

والواقع ان فصل الفارس عن بقية المسرحية ، يجعل للأول دورا دراميا قائما بذاته . ذلك ان التوأمين يصبحان نوعا من الكورس المعروف فى الدراما اليونانية القديمة . فهما تارة يدفعان قصة المسرحية الى الأمام بالقاء بعض الأسئلة (١) ، وهما تارة أخرى يفشيان بعض الأسرار التى تؤثر فى مجرى الحوادث(٢) وهما تارة ثالثة يساعدان فى اخفاء بعض العيوب الفنية فى بناء المسرحية (٣) . وأحيانا نراهما يعلقان على مجريات الأمور ، أما بصفة مباشرة ، أو بالمقارنة بين سذاجتهما ، وعدم تكلفهما ، وانطلاق نزعاتهما ؛ وبين تزمت وسخافة وادعاء بعض الشخصيات الأخرى (٤) .

وثم مثال واضح على الدور الايجابى الذى أعطاه المؤلف للتوأمين ، وهذا نجده فى الفصل الأخير من المسرحية . هنا نجد ان قصة المسرحية قد وصلت الى طريق مسدود ، فان اثنتين من الشخصيات الرئيسية فيها وهما مستر كرامبتون وميسز كلاندون ، الزوجان السابقان ، يصران على رأيهما فى الخلاف القائم بينهما حول أحقية كل منهما فى الاحتفاظ بالأولاد . ويتكهرب الموقف ، ويزداد القلق ، ونصل الى مرحلة التوقف التى نتحدث عنها . وهنا يدخل التوأمان وقد ارتديا ملابس المهرج والمهرجة ، وهما يرقصان ، فيكون من نتيجة رقصهما أن يصل الجميع الى حل بسيط وطبيعى للمشكلة . ذلك ان دوللى ، وهى توأم لشقيقها فيليب ، يصيبها حادث بسيط ، فتصرخ مستنجدة بأبيها . وهو أمر طبيعى — فتعينه بهذا على أن يتنازل عن كبريائه ويسعى الى الاتفاق من أجل الأولاد . كذلك تهاجم دوللى المحامى الضخم

(١) الفصل الأول · ص ٢٣٢ من طبعة بينجوين ·
(٢) الفصل الرابع ص ٣٣٥ من طبعة بينجوين ·
(٣) الفصل الثامن ص ٢٦٧ من طبعة بينجوين ·
(٤) الفصل الرابع ص ٣٤٠ من طبعة بينجوين (تعليق فيليب على خروج ابيه) ·

بون ، وتقلل من شأنه ، وتتهمه بحب ارهاب الناس فيؤدى هذا النقد البرىء من جانبها الى اعجابه بها ، مما يدفعه فى النهاية الى السعى الى حل الخلاف القائم بين الوالدين ، باقتراح تزويج دوللى وجلوريا لكل من ماكومس ، المحامى ، وڤالينتين .

كذلك تساهم دوللى فى اذابة الجمد بين جلوريا وڤالينتين ، وذلك بأن تفشى سرا كانت جلوريا تحرص على اخفائه ، وهى انها قد غازلت خمسة من الشبان كانوا يسعون اليها ، قبل أن تتعرف الى ڤالينتين وتكون النتيجة أن تنزل جلوريا من علياء كبريائها وتصبح أقرب الى ڤالينتين ، الذى اعتاد — على العكس منها — أن يسمع نداء عاطفته كلما دعته . وهكذا يتصالح الحبيبان .

والى جوار المساهمة فى تخفيف حدة الموقف العام فى المسرحية ، نرى فيليب التوأم الآخر ، يقوم بنصيبه فى استحداث اتفاق عام بين الشخصيات ، وذلك حين يدعوه أبوه اليه فيلبى دعاه ، ويقول : « أنا قادم ، يا أبى ، أنا قادم » . ثم يقف عند النافذة ، وينظر وراء أبيه ، ثم يدور بشكل مضحك وقد جعل من قبعته شيئا أشبه بهالة القديسين ، ويقول فى صوت خفيض لأمه وشقيقته جلوريا ، « ألم تشعرا بأسى هذا الموقف ؟ » (١) .

وطوال الوقت الذى يقوم فيه التوأمان بهذه الأعمال نراهما لا يعلقان تعليقا واحدا يفسد الأضحوكة المتحركة التى يمثلانها . لهذا يمضى الفارس . دون أن يعوقه شىء . وهذا هو الذى جعل من التوأمين عملا فنيا ناجحا .

والحوار الذى يعطيه شو للتوأمين يتبع — غالبا — نمطا موسيقيا يجعله شديد القرب من التوزيع الموسيقى . انهما يتكلمان بالتناوب

(١) الفصل الرابع · ص ٣٤٠ · طبعة بينجوين ·

ويستخدمان جملا قصيرة ، تبدو لنا كما لو كانت صوت آلتين تشرحان موضوعا موسيقيا معينا . وهذا مثال لما نقول :

فيليب : فى هذه الحالة علينا أن نقدمه الى العضو الثالث من أعضاء الأسرة : امرأة القرن العشرين شقيقتنا جلوريا .

دوللى : (فى تهليل) . أروع أعمال الطبيعة !

فيليب : ابنة اله العلم !

دوللى : فخر ماديرا !

فيليب : نموذج الجمال !

وهنا يقاطعهما فالينتين فى صوت تتخيل انه رجولى عميق :

فالينتين : هل لى أن أقول كلمة ؟

فيليب : عفوا . تفضل .

دوللى : نحن آسفان .

فالينتين : أشعر ان على أن ألمح لكما ، أيها الصغيران —

دوللى : صغيران ؟ لا ياشيخ ! وما عمرك أنت ؟

فيليب : فوق الثلاثين .

دوللى : مطلقا .

فيليب : بل هو كذلك .

دوللى : سبعة وعشرون .

فيليب : ثلاثة وثلاثون .

دوللى : كلام فارغ .

هذا الأسلوب « الموسيقى » يستخدمه شو مرات عدة فى هذه المسرحية بالذات . وهو بالطبع يزيد من أثر الفارس ، وفى الوقت نفسه نراه يوافق شخصيتى التوأمين موافقة تامة . وجدير بالذكر أن شو يستخدم نفس

هذه الأداة الفنية (١) فى حوار الشبان الأربعة : جانجا ، ومايا ، وفاسيلتى ، وكانشين فى مسرحية : « ساذج الجزر غير المتوقعة » . هؤلاء الأربعة ، مثل التوأمين ، أذكياء خفاف الظل . متحررون جميعا من أثقال الحدود الأخلاقية ، وهم فى ذات الوقت يمثلون الشباب الذى لا يرهب أن يوجه سؤالا مهما كان حظه من الجرأة وأيا كانت نتائج الاجابة عليه من الجسامة . وتشبه مسرحية « ساذج الجزر » المسرحية الحالية فى أنها فارس من ناحية الشكل ، جادة فى المضمون والهدف . وفيهـا (أى فى ساذج الجزر) يستعيد شو شيئا من مرحه القديم ، الذى كاد أن يفقده خلال الأزمة النفسية التى مرت به فى أثناء كتابة « الماجور باربارا » و « بيت القلوب المحطمة » . لا غرو اذ نراه يعود فى « ساذج الجزر » الى حيلة فنية تربطه بأيام مرحة القديم .

* * *

من السهل علينا أن نشير الى حالات فى طول المسرحيات وعرضها ، كان استخدام الفارس فيها ضارا بمسرحية أو بأخرى . وأول ما يحضر البال من أمثلة هو « كانديدا » ، حيث نجد ان صفات الفارس التى أعطيت لشخصية مارشبانكس قد أساءت اليه اساءة بالغة ، وكادت تحرمه من كل معقوليته . فى هـذه الحالة ، كما فى الحالات التى يستخدم فيها شـو الميلودراما فى مسرحيتى : « بيت القلوب المحطمة » و « سوء زواج » ، يدفع شو الكاتب المسرحى ، ثمن الخطيئة التى يرتكبها ، اذ هو يعبد آلهين فى وقت واحد فهو ، يطلب الينا أن نؤمن بمارشبانكس بوصفه شخصية جدية ، وهو فى ذات الوقت يوحى الينا بأن نسخر منه لأنه شخصية هزلية . هنا نصطدم بأحد نواقص المسرح الطبيعى . فهو ، كما بينا سابقا ، قد ورث عن المسرحية المحكمة الصنع كلا من الفارس والرومانتية والميلودراما .

(١) الفصل الثانى . صفحات ٥٥ ـ ٥٧ .

ولعل شو فى « كانديدا » ، كان يشعر ، فى شىء من العصبية ، بأنه انما يستغل فى مسرحيته نفس الشىء الذى كان يسعى — أساسا — الى تحطيمه ، ألا وهو . العلاقة الثلاثية التقليدية التى نجدها فى المسرحية المحكمة الصنع ، وهى الزوج والزوجة والعشيق ، وكل ما يصاحب هذه العلاقة من ذيول رومانتية . لذلك سعى شو الى تفادى اتهام لا مفر منه بالتناقض ، وذلك بتسخيف شخصية مارشبانكس ، عن طريق الهبوط الى مستوى الفارس . غير ان هذا الاجراء لا يحمل المشكلة الأساسية . وكل ما يفعله هو أن يضيف الى الأساس التقليدى والموضوع الرومانتى للمسرحية شيئا لا يلائمها على الاطلاق . ومن هنا نجد الفارس يبدو نشازا ، يؤذى السمع والبصر ، بدلا من أن يجلب لنا المتعة .

وفى مسرحية : « جزيرة جول بول الأخرى » نجد نفس الموقف . فهنا أيضا يجمع « بروودبينت » بين الجد والهزل فى مزاج غير متناسق . وذلك ان شو يحمل بروودبينت على محمل الجد . فهو ، بالنسبة له ، خطر حقيقى يهدد رفاهية شعب ايرلندا .غير انه لماكان لامفر من نجاح بروودبينت فى مشروعاته ، حسب فلسفة شو ، وتحليله للموقف فى ايرلندا ، فقد وجد المؤلف نفسه بازاء موقف صعب . ان عدوا من أعدائه ، وأعداء بلاده محتوم الانتصار . فماذا يفعل كى يدفع عن نفسه تهمة التنكر لقضية البلاد ؟ لقد وجد الحل فى التقليل الهزلى من شأن بروودبينت . غير أن هذا لا يحل المشكلة أصلا . فان الفارس قد فرض فرضا على بروودبينت ، لأسباب لا علاقة لها بشخصيته ، أو بالنظرة التى نظر بها اليه شو يوم قرر أن يرسمه . وبعبارة أخرى نجد ان الفارس هنا يستخدم تكأة ، بدلا من أن يكون نموا طبيعيا عضوى الارتباط بالشخصية ذاتها .

* * *

٣ — يحدد شو موقفه من الميلودراما باختصار فى خطاب أرسله الى صديقته الممثلة ايلين تيرى. يقول فيه : « ان كتابة الميلودراما الجيدة أصعب بكثير من كتابة الكوميديا الذكية النشيطة : فلكى يكتب المرء الميلودراما الجيدة عليه أن ينفذ الى قلب الانسانية ، فاذا جاء حظها من الجودة كبيرا أصبحت فى عظمة لير أو ماكبث (١) .

هذا القول يبين الى أى حد كان شو ينظر بعين الجد الى الميلودراما . وهو أيضا يصلح وصفا لكتابات شو المسرحية التى تتخذ الميلودراما أساسا لها ، أو التى تستعملها كحيل فنية تسعى للحصول على تأثيرات بعينها . فاذا شئنا مزيدا من الأدلة على جدية نظرة شو للميلودراما وجدناها فى مقدمة مجلد : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » ، وكذلك فى خطاب تلو آخر أرسله المؤلف لصديقته ايلين تيرى ، وجعل يلح فيها على التأكيد بأن كلا من مسرحيتيه : « تلميذ الشيطان » و « عودة كابتن براسبوند للايمان » ، هى ميلودراما بالمعنى الذى تقدم ذكره .

وهناك أكثر من سبب للنظرة الجدية التى نظر بها شو الى الميلودراما .

هنـاك أولا ، وقبل شىء ، الحقيقة التاليـة : وهى ان الجزء الأكبر من مسرحيات القرن التاسع عشر ينتمى الى هذا اللون . وهذا ليس صحيحا بالنسبة للمسرحيات الواضـحة الشعبية فحسب ، بل انه صحيح كذلك — وان كان لدرجة أقل — بالنسبة للمسرحيات « الأدبية » . اذ أن عديدا من المؤلفين المسرحيين من « شيردان ونولز وبلور — ليتون حتى ساردو وتينيسون ، قد أمدوا المسرح بمسرحيات تاريخية فخمة الاطار ، الشعر فيها وأبهة العرض مرتكزان على أساس من الميلودراما » (٢) . وقد تأثر

(١) Ellen Terry & Bernard Shaw, A Correspondence, p. 23.

(٢) Eric Bentley, Bernard Shaw, p. 134.

مسرح شو بهذا الأساس ، وخاصة فى مراحله الأولى ، تأثرا واضحا ، وذلك اما عن طريق الاستخدام المباشر للميلودراما ، أو فى محاولة التهكم منها والهجوم عليها ، كما سيتبين عما قليل .

ومن جهة أخرى ، نجد ان ميلودراما القرن التاسع عشر ، كلون من ألوان التأليف المسرحى ، تلائم كثيرا أهداف شو . انها تسمح بالقاء العظات ، وهذه جزء أساسى فى مسرح شو . وهى لا تتطلب عمقا كبيرا فى رسم الشخصيات ، بينما نجد حبكاتها ، ومواقفها ، وحيلها الفنية ، كانت ، على أيام شو ، قد أصبحت ملكا مشاعا يستطيع من يشاء ، أن يستخدمه بسهولة . فاذا ذكرنا أن شو كان ، منذ البداية ، أكثر احتفالا برسالة فنه منه بالصنعة ، فهمنا على الفور مدى ما فى الميلودراما ، بوصفها المتقدم ، من اغراء لشو . لقد مكنته من كتابة : « تلميذ الشيطان » فى أسابيع قليلة [1] . (كان خلالها مشغولا بأعمال أخرى كثيرة) ، دون أن يتنازل عن شيء من المسائل الجدية التى أراد تضمينها المسرحية .

على أن ثمة سببا آخر ، لعله أن يكون أكثر تأثيرا من كل ما تقدم ، جعل الميلودراما على عهد فيكتوريا تبدو لشو مغرية كل هذا الاغراء . ففى دراسته الرائعة عن الميلودراما الفيكتورية ومصادرها [2] ، يذكر ويلسون ديشر كيف ان الميلودراما ، منذ ميلادها فى فرنسا ، قد قامت دائما بدور فعال فى المعارك الفكرية للقرنين الثامن والتاسع عشر . لقد بدأت بالتغنى بمزايا الفضيلة ، ثم لم تلبث أن انتقلت الى تفسير الفضيلة فى نطاق التغيرات السياسية والاجتماعية التى كانت تحدث اذ ذاك . وهكذا ، اتخذت الميلودراما لنفسها مواضيع من أمثال : « الثورة الفرنسية ، وتحرير العبيد والعمال المظلومين والعمال الأطفال ، وجعلت هذه الموضوعات مثارا للاهتمام

(١) Terry, Shaw Correspondence, p. 118.

(٢) Blood and Thunder, Mid-Victorin Melodrama and its Origins.

الشعبى . ولقد أصر كل من النظارة والمؤلفين على أن يكون لمسرحياتهم مغزى ، وأن يكون هذا المغزى ، فى جانب الفضيلة ، على أن تفسر الفضيلة على ضوء ما يكون النظارة والكتاب قد تبنوه من أفكار . وبعبارة أخرى نجد أن الميلودراما قد أصبحت ، على وقت شو ، لونا مسرحيا حافلا بالتفاؤل ، والعظات ، والأخلاقيات ، والتعليميات ، وانها الى ذلك كانت — بلغة اليوم — فنا تقدميا . وكل هذه العناصر كان مسرح شو يحفل بها . هذا فضلا عن أن شو نفسه لم يكن المسرحى الوحيد الذى استخدم الميلودراما للدفاع عن أغراض تقدمية . « فحتى بعد الثمانينات » ، كما يقول ويلسون ديشر ، « كانت الميلودراما الأخلاقية مألوفة ليس فقط فى المسارح التى اعتادت أن تقدمها دون خجل ، بل وأيضا فى مسارح أخرى استخدمتها وجعلتها تبدو حديثة ، ومتقدمة ، وفكرية فى آن واحد » [1] .

* * *

ومسرح شو يستخدم الميلودراما بثلاث طرق متميزة . هناك أولا مسرحيات من طراز : « تلميذ الشيطان » و « عودة كابتن براسباوند للايمان » ، وكلاهما ميلودراما صريحة ، وقد أراد لهما شو أن تكونا كذلك. ثم هناك مسرحيات من نوع «بيوت الأرامل»و«مهنة مسيز وارين» وهذه تستخدم أساسا ميلودراميا قويا . وهناك — ثالثا — مسرحيات تحوى عناصر ميلودرامية مستخدمة كمجرد مؤثرات فنية ، وأمثال هذه : « بيت القلوب المحطمة » و « سوء زواج » .

وفى كل هذه الاستعمالات الثلاثة ، نرى شو يلتزم تعريفه السابق الذكر للميلودراما ، ويحاول أن يحققه فى مسرحياته . أى انه يحاول أن يكتب الميلودراما الجيدة . وهذه المحاولة هى التى أدت به الى الخروج

(١) Blood and Thunder, Mid-Victorin Melodrama and its Origins.

على الطرق التقليدية لكتابة الميلودراما ، مما جعل كثيرا من النقاد يعتقدون أنه انما كان يسخر — بميلودرامته — من فن الميلودراما . غير انه من الأقرب الى الحقيقة أن نقول انه كان يسخر من بعض الاستعمالات التقليدية للميلودراما ، وأنه استخدم روح الميلودراما وسيلة لشرح وايصال مبادئه للجمهور .

ويتضح هذا كله لو دققنا النظر فى مسرحيتيه : « تلميذ الشيطان » و « مهنة مسيز وارن » وهما أكثر مسرحياته قربا من الميلودراما التقليدية . فى كلتا المسرحيتين ، لا يتعرض شو بالتغيير الا لعناصر الميلودراما التى تحول بين مبادئه وبين الوصول الى الجمهور ، وهكذا نراه فى مسرحيته الأولى ، « تلميذ الشيطان » يضمن المسرحية مواقف وشخصيات ميلودرامية تقليدية مثل : قراءة الوصية ، الطفلة اليتيمة ، الأم الشريرة ، ومنظر المحاكمة ، والانقاذ فى آخر لحظة . بل نراه يتعدى حدود الميلودراما التقليدية — فى هذا السبيل — فيجعل انقاذ البطل لا يتم الا بعد أن يوضع حبل المشنقة حول عنقه فعلا . ذلك أنه ما دامت هذه العناصر جميعا لا تتدخل فى فكرة المسرحية ، فان شو لا يتردد فى استخدامها . بل هو يفعل هذا فى جرأة وحماس .

أما فى (مهنة مسيز وارين) ، فاننا نجد من عناصر الميلودراما : سر أبوة ڤيڤى ، وكذلك الافشاء الفجائى لهذا السر على يد كروفتس . وهناك أيضا كروفتس نفسه ، الذى يمثل الشر الخالص ، ومشهد المسدس ، والمبارزة التى توشك أن تقوم بين كروفتس وفرانك . هنا أيضا نجد كل هذه العناصر الميلودرامية الصرف مستخدمة بلا تغيير ، لاضفاء المزيد من التشويق على المسرحية .

أما التغيير الذى يستحدثه شو فعلا فهو فى نظرته الى الشخصيات

الرئيسية ، والى الحوادث المتعلقة بهذه الشخصيات . فلنركز النقاش على ميلودراما شو النموذجية : « تلميذ الشيطان » ، ولنحاول أن نحدد مدى التغيير الذى يحدثه المؤلف فى شخصياته هنا ، مشيرين ، مع هذا ، الى مسرحيات أخرى كلما كان هذا ضروريا .

ان أول خروج لشو على الميلودراما على عهد فيكتوريا ، يتمثل فى جعله ديك بطلا لمسرحيته . ذلك أن ديك هذا ، على عكس البطل التقليدى ، لا يتمتع بفضيلة واضحة ، أو حتى فضيلة خالصة من الشوائب . انه ، فى فلسفة شو ، يمثل التعايش المؤقت بين الخير والشر ، ويبشر بالانسلاخ المقبل للخير من الشر . وشو اذ كان يرسم هذه الشخصية ، لم يتأثر فقط بقصيدة وليم بليك المسماة : « زواج الجنة والجحيم » ، بل كان متأثرا كذلك بقصيدة الشاعر روبرت بيوكانان : « قضية الشيطان » ، حيث يجعل بيوكانان من الشيطان الاله المتطور ، ونصير الانسان ، وعدو الكنائس ، بينما يجعل الله مخترع الخطيئة ، والعقاب ، والدموع .

الا أن هذا الخليط من العناصر غريب تماما عن روح الميلودراما ، فهذه ترسم شخصياتها فى لونين واضحين : فاما أبيض ناصع أو أسود حالك . أما فى حالة ديك فان اللونين يمتزجان معا . وهكذا نجده يذوب أسى أمام دموع اليتيمة : اسى ، التى يأخذها تحت جناحه . وفى ذات الوقت نراه يعتنق — فى فخار — قضية الشيطان فى كفاحه مع الله . وبهذا يمتزج معا موضوعان من موضوعات الميلودراما التقليدية هما : « الدفاع عن الطفولة المحرومة من الحماية » و « الجريمة التى تفخر بنفسها » ويمثلها معا شخص واحد .

وعلى عكس البطل الميلودرامى أيضا ، نجد ديك لا يعترف بالحب

بوصفه حافزا لأعمال نبيلة . ومن ثم نراه يتنصل فى عناد من الدعوى القائلة بأنه قد قرر التضحية بنفسه من أجل الحب . بل وأكثر من هذا . ان ذلك القليل ، المؤقت ، من الفضل ، الذى لا يرى ديك مانعا فى نسبته للناس ، هو فى رأيه شىء لا غناء كبيرا فيه وهو يقول لجوديث فى الفصل الثالث ان التجربة « قد علمتنى ألا أحفل كثيرا بالخير الذى يخرج من نفوس الناس وهم فى أتون محنة كبرى » . وهذه العبارة ، التى توضح شكه فى خيرية الناس ، ونزعة التطهرية فى وقت واحد ، تتعارض تعارضا مباشرا مع أقوال البطل الميلودرامى التقليدى ، الذى يؤمن بقدرة الحب على دفع الناس الى النبيل من الأعمال ، وفى ذات الوقت يعترف بناحية التمتع الحسى التى تصاحب عبادة الجمال .

كذلك لا نجد فى ديك ما نجده فى البطل الميلودرامى التقليدى من شجاعة تفوق قدرة الانسان ، وتسخر من المخاطر ولا تعترف بعقبات تعترض الطريق الى الاستشهاد . ان ديك لا يريد أن يموت ، وهو يشعر براحة بالغة حينما يتم انقاذه من الموت . بل انه يقر صراحة بغفلته ، اذ قرر أن يموت بدلا من رجل لايشعر نحوه بعاطفة ما وبدلا من أن يحس باحساس البطل ، نجده يشعر بالسلبية وبالتقصير فى خدمة القضية التى يعتنقها . وهو يقول لأندرسون فى ختام المسرحية : « لو كان بى خير لاستطعت أن أفعل من أجلك مافعلته أنت من أجلى ، بدلا من أن أقوم بتضحية لا جدوى منها » . ان أندرسون هو البطل الحقيقى ، بطل العمل الايجابى . وخلع ديك من مكان البطولة وتنصيب أندرسون محله هو خروج آخر على تقاليد الميلودراما على عهد فيكتوريا ، كما يلاحظ بحق ديزموند ماكارثى [1] .

(١) ذكر سابقا ص ٢٠٠ .

وأثناء مشهد المحاكمة يخرج برنارد شو مرة أخرى على تقاليد الميلودراما التى تدخل ضمن أمثال هذه المشاهد ما يسميه هندرسون : « سحابة من الحزن الرومانتى والفزع الميلودرامى » . ان شو يستخدم شخصية بورجوين الفكاهية ، وشخصية أخى ديك ، المسمى كريستى ، الهزلية ، للتقليل من جدية المشهد ، والتخفيف من رهبة جريمة القتل التى توشك أن ترتكب باسم القانون ، ألا وهى محاكمة ديك . وفى نفس هذا المشهد ، يعامل كل من بورجوين وديك الضابط سويندون المعاملة التى يستحقها بوصفه رومانتيا مغفلا . ان محاولاته للاحتفاظ بهيبة الموقف ، وهيبته هو ، تثير الضحك حينا والرثاء أحيانا .

غير اننا ، اذا ما فرغنا من تعداد هذه المخالفات لقواعد الميلودراما التقليدية ، لم نلبث أن نجد أنفسنا أمام جزء كبير من المسرحية هو فى الواقع مليودراما حقة . أما من جهة التيكنيك ، فاننا نجد كل لوازم الميلودراما (وقد سبق ذكرها) موجودة لم تمس ، مما يعطى المسرحية الشكل الميلودرامى الحق .

فاذا نظرنا الى روح المسرحية ، وجدناها توافق روح ميلودراما القرن التاسع عشر ، فهى تستهدف أن تلقننا درسا ، وهى كذلك تقف الى جوار الفضيلة ، أما الفضيلة هنا فهى « فضيلة أداء الواجب الأسمى » ، وليس — كما يقول وليم ايرفين : « فضيلة عدم الالتزام بأى واجب » [1] ذلك أن ريتشارد ، اذ هو يضحى بنفسه ، انما يؤدى — بطريقته الخاصة — حق ذلك الواجب الأسمى عليه ، تماما كما يؤدى كل من الضابط سويندون وجوديث واجبيهما ، بطريقتيها الخاصتين كذلك . ان الفرق بين الواجبين هو ان الأول واجب جديد وفريد ، والثانى تقليدى معروف . هنا نجد

(١) ذكر سابقا ص ٢٢٦ .

شو يفعل ما يفعله فى مناسبات درامية أخرى ، فهو يهاجم التقليد المتحجر ويضع بدلا منه تقليدا أكثر حيوية .

والدليل على أن ديك قد رمى الى أن يؤدى واجبا ما ، ولم يود أن يضحى بحياته هباء نجده حين يقول ، اذ هو موشـك على الموت شنقا : « أقدم حياتى فداء لمستقبل العالم » ! ان الذين لا يرون من وراء تضحية ديك غرضا ما انما ينسون ان هذا الرجل يقود ثورة ، على المستويين السياسى والخلقى معا . انه — مثلا — يتحدى أقاربه فى نهاية الفصل الأول بقوله : « كم منكم يرضى بالبقاء معى ، ويبغى أن يرفع علم أمريكا على بيت الشيطان ، ويقاتل من أجل الحرية ؟ » .

فاذا نظرنا الى تضحية ديك فى ضوء هاتين العبارتين ، لوجدنا انها تتحدد وتتخذ معنى واضحا . انه يجد من واجبه أن يحارب الظلم السياسى ، ويكشف عن حقيقته ، وهذا ما فعله فى منظر المحاكمة . بل انه قد حاول أن يفعل أكثر من هذا . فنراه يقول لبورجوين فى الفصل الثانى : « لو كان أهل البلدة استمعوا الىّ ، اذا لوجدتم المتاريس تملأ الشوارع ، والبيوت تكتنفها الفجوات المحصنة ، والناس يحملون السلاح ويدافعون عن بلدتهم حتى آخر رجل » . ان رجلا هذا شأنه لا مفر أمامه من أن يعتبر التضحية بنفسه فى سبيل رجل آخر ، شيئا مقدسا ، خاصة اذا كانت نفس هـذه التضحية ستمكنه من تحدى السلطان ، وتضرب للناس مثلا وتعطيهم حافزا للكفاح من أجل الحرية .

ومن جهة أخرى ، نجد ان محاولة ديك التضحية بحياته هى تعبير عن حبه للحياة . انه يتبين أن حياة رجل آخر توازى فى القيمة حياته هو . ولما كان ديك تطهرى النزعة ، أى ميالا للتضحية أساسا ، نجده على استعداد لأن يموت كيما يعيش غيره من الناس . ولا ريب ان فى استعداده هذا

اعترافا ضمنيا ، لا يلبث ، أن يصبح صريحا فيما بعد ، بأن أندرسون أفضل الرجلين وأجدرهما بالبقاء .

وهكذا نجد ان شو ، باعطائه الميلودراما معنى سياسيا الى جوار معناها الخلقى ، قد اتبع أساليب الميلودرامية التقليدية ، التى درجت ، منذ مراحل حياتها الأولى على أن تتبنى القضايا السياسية .

* * *

فيما تقدم ، درسنا تأثير الميلودراما بصفة عامة على واحدة من مسرحيات شو . فلنحاول الآن أن نواصل النقاش بدراسة أثر بعض الأعمال الميلودرامية المعينة على : « تلميذ الشيطان » . لقد لفت بروفيسور ألارديس نيكول(١) النظر الى أوجه الشبه القريب بين منظر المحاكمة العسكرية فى مسرحية شو وبين منظر محاكمة من نفس النوع فى مسرحية بوسيكو (٢) المسماة : « أرا — نا — بوج » . ففى كلتا المسرحيتين نجد ضابطين يتصفان بقسوة القلب ، ونجد كذلك شخصيتين عسكريتين أخريين لهما رتبة عالية وجلال ملكى . والسجينان فى المسرحيتين يسمحان للسلطات — عمدا — بالقبض عليهما فداء لشخصين آخرين . والحوار الذى يدور بين السجين وهيئة المحكمة واحد فى المسرحيتين ، وذلك فيما يخص الروح ، والعواطف ، وجزءا من الألفاظ . والى جوار هذا الذى لفت اليه بروفيسـور نيكول النظر ، هناك نقاط التقاء أخرى . ففى المسرحيتين ، تستخدم السلطات السترة وسيلة للتعرف على السجين . ففى « تلميـذ الشيطان » يلبس أندرسون سترة ديك ، عن طريق الخطأ ويترك سترته هو ، فيلبسها ديك

(١) A History of Late Nineteenth Century Drama, pp. 90-91.

(٢) ديون بوسيكو (١٨٢٢ — ١٨٩٠) ممثل ومخرج ومؤلف مسرحى . كتب واقتبس ١٤٠ مسرحية . وعاش حياة فنية عريضة فى موطنه ايرلندا وفى انجلترا وأمريكا .

فيما بعد ، وفى مسرحية « أرا — نا — بوج » ، يترك بيميش ، الشخص المقابل لأندرسون ، سترته وراءه ، فتستخدم كدليل جنائى ضده .

وفى المسرحيتين أيضا ، نجد أن وراء البطلين الفدائيين امرأتين مخلصتين تحبانهما حبا جما . وحينما يتقدم هذان الرجلان الفدائيان لسلطات البوليس لتضع فى أيديهما الحديد ، يغمى على المرأتين فينتهز البطل فى الحالتين الفرصة ويطلب الى سجانيه أن يأخذوه مسرعين ، تجنبا للمزيد من الآلام . ان هذا المشهد الصغير يكاد يكون تام الانطباق فى المسرحية الواحدة على المشهد المقابل فى المسرحية الأخرى . هذا هو فى « أرا — نا — بوج » :

شـون : خذها ، أيها الكولونيل العزيز . إسرع — على مهلك الآن . لقد أغمى عليها ، تلك العزيزة . خذها الآن بعيدا ، قبل أن تفيق المسكينة . أيها الميجور العزيز ، أيخالف القانون أن آخذ منها قبلة ، قبل أن أغادرها ، ربما الى الأبد ؟

وفى « تلميذ الشيطان » ، يبدأ المشهد بالقبلة ، ثم يقول ريتشارد ، (أو ديك) :

ريتشارد : (يتجه الى الشاويش) والآن أيها الشاويش ، اسرع ، قبل أن تفيق . ضع السوار الحديدى ثم يقول بعد ذلك وهو ينظر حواليه :

وداعا أيتها الزوجة . وداعا أيها البيت .

ثم اننا نجد أن الميجور فى « أرا — نا — بوج » هو مزاج من ميجور سويندون وجنرال بورجوين فى « تلميذ الشيطان » . ان له صلابة المعتقد التى نجدها فى سويندون ، واخلاصه المتصل لواجبه ، وكذلك ثقل ظله . ويشترك الرجلان أيضا فى حرصهما على هيبة المحكمة أكثر من حرصهما على تحقيق العدل . ومن كلا الرجلين أيضا يسخر السجينان فى المسرحية .

ومن جهة أخرى نجد هذا الميجور على شىء من الشبه بالجنرال بورجوين ، فى « تلميذ الشيطان » : ان أوجريدى ، أحد أشخاص مسرحية « أرا — نا — بوج » يمدحه فيقول انه — سيد طيب القلب . وانه ان كان لا يتردد فى أن يأمر باعدام العديد من الناس الا أنه يفعل ذلك عن مبدأ . بينما مجرمون أخر فى مثل مركزه يقتلون الناس لارضاء أسوأ شهوات أنفسهم (١) . وهو قول ربما انطبق على بورجوين أيضا . على أنه من المؤكد انه يستخدم نفس لغة بورجوين الرشيقة ، ذات العواطف السطحية . كما أن له نفس عادة التحية بالانحناء (٢) . والى القارىء مثلا من أمثلة حديث المهذب ، السطحى العواطف . « أيها السجين ، اننى شديد الأسف للحكم الذى نجد أنفسنا مضطرين لاصداره ضدك ، ولكن المحكمة لا تعرف الا واجبها والعقوبة التى هى من نصيب الجرم الذى ارتكبته » (٣) .

ولديك بعض الصفات المألوفة « للمهرج الوقح » الذى نلقاه فى الكوميديات . وهو بهذا يقرب من شخصية شون فى مسرحية « أرا — نا — بوج » . ان هذا الأخير هو « المهرج الوقح » بتمامه ، وان كان به عرق شاعرى واضح ، يثيره فيه حبه للفتاة أرا . ونحن نجد هذا المزاج بين التهريج والشاعرية فى شخصية ثانية من شخصيات بوسيكو وهى شخصية مايلز فى مسرحية « كولين بون » .

وفى خلفيه كل من مسرحيتى : « أرا — نا — بوج » و « تلميذ الشيطان » ثورة وطنية ضد قوات احتلال أجنبية ، غير انه بينما يستغل شو هذا الموقف ليشرح بعض آرائه الفلسفية ، لا يحاول بوسيكو أن يفعل شيئا من هذا القبيل .

على أن شو قد استعار من بوسيكو أكثر من مجرد مناظر بمفردها .

(١) ، (٢) ، (٣) Arrah-na-Pogue, Act. II.

لقد أفاد مما ذهب اليه ذلك الكاتب النشط من استخدام الميلودراما أساسا مثيرا لمسرحية هى — فيما عدا هذا — واقعية ، منزلية الاهتمامات ، فكتب مسرحية : « مهنة مسيز وارين » على هذا النمط . هنا نجد الموضوع الرئيسى فى المسرحية ، وهو مهنة مسيز وارين ، وعلاقتها بابنتها ڤيڤى ، معالجا داخل اطار من الميلودراما التقليدية ، يضم مجرما مسرحيا تقليديا ، وهو كروفتس ، يملك فى يده قنبلة تحوى سر أبوة ڤيڤى ، يفجرها فى الوقت المناسب على شكل مفاجأة مسرحية .

وهناك أيضا شخصية « المهرج الوقح » وهذه يمثلها فرانك .

وعندما تقارن مسرحية شو بمسرحية « كولين بون » لبوسيكو نجد بين المسرحيتين صلة قوية ، وذلك فيما يتعلق بالتكنيك .

ففى مسرحية بوسيكو ، نجد ان المؤلف يعالج موضوع حب هارديس لفتاة أقل منه شأنا ، علاجا به كثير من الواقعية ، ذلك أن الصراع داخل نفس هارديس ، وذلك الذى يثور بينه وبين أمه ، وبين الاثنين وبين المحامى كوريجان ، هذا الصراع المتعدد الأطراف يقدمه لنا المؤلف بطريقة تحملنا على أن نقبله على أنه حقيقى . كذلك يصور المؤلف تصويرا قويا ذلك المأزق الذى يجد هارديس فيه نفسه ، والذى يتحتم عليه فيه أن يختار بين الفقر والمرأة التى يحبها من جهة ، والثراء وامرأة لا يريدها من جهة أخرى .

هذه المشكلة الاجتماعية ، يثير فيها الحيوية اطار من الميلودراما يضم العناصر التالية : اختباء الفتاة « كولين بون » بطريقة رومانتية غامضة فى كوخ عبر احدى البحيرات ؛ ظهور محب لها ، يضحى بنفسه بطريقة مثيرة للعواطف ؛ زواج سرى بين الفتاة وحبيبها هارديس ؛ مؤامرات على حياة الفتاة ، وغير ذلك من مقومات الميلودراما ، بما فى ذلك ، طبعا ، الانتصار النهائى للفضيلة على قوى الشر التى تلقى جزاءها العادل آخر الأمر .

يضاف الى هذا فكاهة ميلز الساخرة ، وملاحظاته ذات الحيوية الخارقة ، مما يجعله يبدو وكأنه أحد شخصيات شو فى مرحلة الجنين . وينطبق هذا بصفة خاصة على الحوار الذى يدور بينه وبين كوريجان فى الفصل الأول ، المنظر الأول (١) ، من المسرحية ، حيث ينتج عن المقارنة بين شخصية كوريجان الاجرامية الغبية ، وبين مايلز المحب المخلص ، ذى الشخصية القوية والعقل الكبير ، سخرية نابضة بالفكاهة .

هنا يرتفع الحوار ، بمزاجه البديع بين السخرية والفكاهة العفريتية ، الى مستوى أحسن ما يقوله ديك فى « تلميذ الشيطان » .

والمقارنة بين شخصيتى كوريجان ومايلز فى مسرحية بوسيكو ، تذكرنا بقوة المفارقة التى يستخرجها شو من المقابلة بين كروفتس وڤيڤى فى الفصل الثالث من : « مهنة مسيز وارين » . هنا أيضا نجد شخصا اجراميا واسع الحيلة يواجه شخصا آخر أرقى منه عقلا ، فيأخذ الأخير فى السخرية من الأول ، ويتخذ من هذه السخرية وسيلة لرفض مطالبه .

وقد سار شو على نهج بوسيكو أيضا فى كتابة مسرحيات تحوى ألوانا شتى ، وتجمع بين الأسى ، والضحك والاثارة . وكان بوسيكو قد أحس بنافذ رؤيته ، برغبة الجمهور المتزايدة فى أن يستثار ، وتدغدغ أعصابه ، وتستدر دموعه فى خلال مسرحية واحدة ، فلم يتردد فى انتاج اللون المطلوب . وقد طور شو هذا النهج حتى جعله ، كما رأينا ، نظرية درامية قائمة بذاتها ، تذهب الى أن التراجيكوميديا هى نوع من التأليف الدرامى أرقى من الكوميديا أو التراجيديا ، كل بمفردها .

وهكذا نجد فى مسرحيتى بوسيكو وشو موضوع المناقشة ، لحظات من الشعر وأخرى من الأسى ، وبعضا من الفكاهة ، وشيئا من الحوار الذكى وكثيرا من الاثارة .

(١) pp. 186-8 of the World's Classics edition.

ولقد أشرنا فيما سبق الى احتمال وجود شبه بين شخصيتى كروفتس فى « مهنة مسيز وارين » وكوريجان فى « كولين بون » غير ان هـذه المشابهة تصدر أساسا عن كون كليهما مجرما مسرحيا من الطراز المألوف . ولكن هناك حالة مشابهة أخرى ، أكثر من هذه أهمية ، تلك التى نجدها بين آن شوت فى «كولين بون» وبين ڤيڤى فى : «مهنة مسيز وارين» . ان كلا من المرأتين شخصية قوية ، ذات ارادة صلبة ، وعزيمة لا تقل ، واستقلالية واضحة هى فى حالة آن شوت أمر غريب ، لو أدخلنا فى الاعتبار انها احدى نساء القرن التاسع عشر . ان آن شوت تتصرف بطريقة باردة الأعصاب ، واقعية ، تذكرنا كثيرا بتصرفات « المرأة ذات القوة الحيوية » التى نجدها فى مسرحيات شو . انها تسمح لعشاقها بأن يتنافسوا فى حبها ، وتجعل بالها من أحسنهم (الفصل الأول ، المنظر الأول) . وهى كذلك تطلب الى أحد هؤلاء المحبين أن يأخذها فى نزهة قمرية . ويصفها هاردريس بأنها لطيفة مندفعة ، وأنها لن تترك لحبيبها شعرة واحدة فوق رأسه . وفى نهاية المسرحية نراها تقبض على واحد من العشاق ، وتجعله يتزوجها بالطريقة التالية التى نألفها فى مسرحيات شو :

آن : لابد أن أجد زوجا . !

هايلاند : } خذينى
وآخر :

أومور : خذينى

آن : لا تتكلموا جميعا مرة واحدة ! أين مستر دالى ؟

(هو المحب الذى أخذها الى النزهة القمرية)

كيريل : هأنذا ، يا آن !

آن : كيريل ، تعال ! لقد قلت انك تحبنى ، وأنا أصدقك .

كيريل : أوه !

آن : تحشم الآن .. لو طلبتنى زوجة فسأقبلك .

وواضح ان هذا السلوك المفتوح من جانب آن ليس بعيدا على الاطلاق من مسلك ڤيڤى ، خريجة كمبريدج المتحررة ، والتى تحب « المقعد الوثير ، والسيجار ، وقليلا من الويسكى ، ورواية بها قصة بوليسية مسلية » . كما يصفها شو .

وفى المسرحيتين نجد ان كلا من فرانك وميلز يقومان بدور « المهرج الوقح » . ولكنا نجد كذلك أن فرانك هو أقل الشخصيتين حيوية ، وأرقاهما عقلا . ومن جهة أخرى يحب كل من فرانك وميلز البطلة فى المسرحية التى يظهر بها ، ويخيب غرام كل منهما ، وان اختلفت الأسباب فى كل حالة .

والآن ، لنقل كلمة عن الدعاية فى المسرحيتين ، والدور الذى تلعبه . وعلينا أن نذكر أولا ان الدعاية جزء أصيل فى ميلودراما القرن التاسع عشر ، التى كانت كثيرا ما تصر على أن تلقى العظات على رواد المسرح . ولهذا فان استخدام كل من بوسيكو وشو للدعاية فى مسرحيتهما ، انما هو اجراء شرعى معترف به فى نطاق الميلودراما .

غير ان الطريقة التى يستخدم بهـا المؤلفـان الميلودراما تختلف فى الحالتين :

ففى « كولين بون » نجد الجزء الأكبر من الدعاية متضمنا فى مجـرد استخدام موضوع الرجل الغنى الذى يتزوج من فتاة فقيرة ، ويخرج من نضاله واياها للمجتمع منتصرا ، فائزا برضى ذلك المجتمـع نفسه . انه الموضوع الذى يسميه ويلسون ديشر : « فتاة الكوخ التى تساوى فى كبريائها سيدة القصر » [١] ونجاح كولين بون ، وهى مجرد فلاحة فقيرة ،

(١) ذكر المصدر سابقا ، ص ١٧٧ .

فى الارتقاء الى مستوى زوجها الأعلى منها مكانة ، بفضل عفتها الخالصة ، وتضحيتها الكاملة ، وحبها الذى لا يخبو ، هو فى ذاته أقوى خطوط الدعاية فى المسرحية .

غير انه فى أماكن متفرقة فى المسرحية توجد هجمات على زواج المصلحة (الفصل الأول المنظر الأول) ، وعلى المحامين والقسس ، (الفصل الأول ، المنظر الثانى) .

أما فى ، « مهنة مسيز وارين » ، فان المسرحية كلها وحدة دعائية متماسكة وأهم خطوط الدعاية فيها هو خط المسئولية الاجرامية للمجتمع الذى يولد البغاء ، ويتغاضى عنه ، بينما تتفرع على هذا الخط الرئيسى مواضيع أقل أهمية هنا ، مثل تحرير المرأة ، وعلاقة الأم بابنتها ، ومشكلة الحمل غير الشرعى ، وزواج المصلحة وزواج العاطفة .

ولعلنا لو قارنا بين طريقتى المؤلفين فى استخدام الدعاية ، لوجدنا أن أسلوب بوسيكو هو الأكثر فعالية ، ان لم يكن لشىء آخر فلمجرد أنه أقل من أسلوب شو الحاحا علينا ، وان يكن أبعد من أسلوب هذا الأخير عن الواقع .

* * *

لو أردنا ، بعد هذا ، أن نبحث عن المزيد من دلائل تأثر شو بميلودراما بوسيكو ، لوجب أن نفتش عنها خارج نطاق هذه المقارنة بين المسرحيتين موضوع النقاش . ففى مسرحية : « أوكترون » يستخدم بوسيكو اختراع الفوتوغرافيا ، وهو اذ ذاك حديث عهد بالظهور ، فى اثبات جريمة واحد من الشخصيات . ففى أثناء محاكمة هذه الشخصية ، يقدم للمحكمة — كدليل — لوح فوتوغرافى يظهر فيه المتهم ، واقفا عند جثة القتيل ، فتصل الاثارة المسرحية الى قمتها . وتوصف الكاميرا اذ ذاك بأنها عين الله ، ويضفى عليها هذا المعنى الرمزى الأولى .

لعل شو كان يذكر ما فعله بوسيكو فى هذه المسرحية وهو يقرر اسقاط طائرة على بيت آل تارلتون ، فى مسرحية : « سوء زواج » . وذلك توسلا لاشاعة نوع من الحيوية فى مناقشات المسرحية التى لا تنتهى . وفعلا تبدأ الحيوية بخروج قائدة الطائرة من طائرتها ، ونحس أن هذه الشخصية لها صبغة رمزية أولية . ثم تأخذ الطيارة فى كشف باقى الشخصيات لأنفسها وللشخصيات الأخرى معا . لعل شو فى استخدامه اختراعا حديث العهد كالطيران ، وادخاله الى المسرحية بطريقة بالغة الاثارة تدفع قصة المسرحية نحو منحنى جديد — لعله كان يذكر الدروس الفنية التى تلقاها أيام تتلمذه على بوسيكو .

* * *

الجزء الثانى من هذا البحث عن مؤثرات ميلودرامية مفردة على مسرحية : « تلميذ الشيطان » نلقاه فى نطاق بعض الروايات الميلودرامية المعروفة فى القرن التاسع عشر .

ان أقوى المؤثرات فى هذا الميدان يأتى من رواية اسمها : « ذبابة الخيل » ، ألفتها مسيزا . ل . ڤوينتش وطبعت فى لندن ١٨٩٧ .

ويقول الدكتور د . ف . راترای ان مسيز ڤوينتش هذه كانت زميلة ثورية لشو فى شبابه . وان شو حوّل روايتها ، فى عام ١٨٩٨ الى أوبرا (١) .

وجدير بالذكر ان شو كتب : « تلميذ الشيطان » عام ١٨٩٦ ، أى قبل طبع رواية مسيز فوينتش بعام تقريبا .

فاذا قبلنا ماتشير اليه أوجه الشبه التالية بين الرواية والمسرحية ، أدلة على اقتباس شو من الرواية فلابد أنه قرأ كتاب مسيز فوينتش قبل طبعه .

وبطل : « ذبابة الخيل » رجل يدعى آرثر ، ويكنى « ذبابة الخيل » ،

(١) The Quarterly Review, April 1953, p. 219.

نظرا لأسلوبه اللاذع الساخر . وهو ثائر يحارب من أجل الحرية فى ايطاليا ، ويجاهد مع الوطنيين الايطاليين ضد قوات الامبراطورية النمسوية . وهو ، مثل ديك ، يشعر بحقد هائل ضد الكنائس والقسس ، ويتحدى الاله التقليدى الذى جاءت به المسيحية ، ويربط بينه وبين الانتقام ، والتأخر ، والشر الخالص . وقد زرعت فى نفسه كل هذه الكراهية حادثة وقعت له مع أحد القسس .

فقد ذهب يعترف لقسيس ، (اذ أنه من الروم الكاثوليك) ، فأعطاه ، ضمن الاعتراف ، تفاصيل ثورة مسلحة كان الوطنيون يزمعون القيام بها . على أنه يكتشف ، بعد فوات الأوان ، أن القسيس انما هو أحد عملاء البوليس ، وأن البوليس نصبه شركا فى طريق الثوار .

وتكون النتيجة ، بالطبع ، أن يزج بالمجاهدين فى السجن . وهنا يتبين آرثر أنه من أجل انتصار الحرية ، لابد أن يعتبر الدين والكهنوتية ضمن صفوف الأعداء .

وكثير مما يفعله آرثر ويقوله ، يذكرنا بالشخصية المقابلة له فى مسرحية شو ، شخصية ديك . هناك نفس السخرية ، ونفس النزعة للزهو ونفس الموقف التطهرى بازاء الحب . وبينما يكره ديك أمه ، يكره آرثر أباه ، وهو قسيس يتنازع آرثر بازائه مزاج من الحب والكراهية . والفرق الوحيد بين الشخصيتين هو فى الدرجة ، وليس فى النوع . ان ثورة آرثر ضد الدين والسلطات أكثر حدة ، وسخريته أشد مرارة ولوذعية .

وفى نهاية الرواية ، يساق آرثر الى ساحة الاعدام ، وهنا نجد أشياء كثيرة تذكرنا بمنظر الشنق فى : « تلميذ الشيطان » . يأتى أحد القسس ليهيىء آرثر لرحلته المقبلة الى العالم الآخر ، فينهره آرثر بطريقة تذكرنا كثيرا بما يفعله ديك فى مسرحية شو .

يقول القسيس : « يا بنى ، بعد دقائق ستكون فى حضرة خالقك . أليس لديك ما هو خير مما تفعله الآن ، تشغل به لحظاتك الأخيرة فى هذه الحياة .. ؟ حينما تقف أمام القاضى الأكبر ، سيكون أوان الندم قد فات . أتريد أن تمثل أمام عرشه المهيب وعلى شفتيك دعابة هازلة » ؟ ويجيب آرثر : « دعابة ، يا صاحب النيافة ؟ أظن أن الجانب الذى تمثله هو الذى يحتاج الى هذه العظة الصغيرة . حينما يأتى دورنا ، لن نستخدم المواعظ ، بل مدافع الميدان » .

وبعد مزيد من الرجاء والاحتجاج ، ينفذ صبر القسيس ويغلبه شعور بالمعرّة على أمره ، فلا يعود يطيق البقاء ، ويمضى من فوره .

ان هذا — اجمالا — هو ما يفعله ديك فى : « تلميذ الشيطان » . والأمر الذى تجدر الاشارة اليه هنا هو أن كلا من آرثر وديك يتخذ نفس الموقف ازاء القسيس وعملية الاعدام . انهما يرفضان أن ينخدعا ، أو يدعا غيرهما ينخدع ، بالهيبة المزيفة التى يصطنعها الموقف . انهما يضعان الدين والقس فى صف الأعداء . يقول ديك للقسيس : « أتحدثنى عن المسيحية ، فى نفس الوقت الذى توشك فيه أن تشنق أعداءك » ؟

وبهذا يربط بين المسيحية وبين جريمة القتل القانونى التى توشك أن تقع .

ويتبين آرثر ، وهو على عتبة الموت ، انه انما يبذل روحه فداء قضية عادلة ، وأن موته ، عوضا عن أن يذهب هباء ، سيعين المدافعين عن القضية على أن يبلغوا أهدافهم . وهذه هى نفس الروح التى يعبر عنها ديك حينما يقول فى موقف مشابه : « آمين ! حياتى فداء مستقبل العالم ! » .

وخلال مشهد المحاكمة فى : « تلميذ الشيطان » يقنع جنرال بورجوين ديك بأن يقبل الموت شنقا بدلا من الرمى بالرصاص ، لأن جنود جورج

الثالث لا يجيدون التصويب ، يقول الجنرال : « لو كونّا لك جماعة من حملة البنادق ، فماذا يحدث ؟ سيخطئك النصف منهم » . وفى « ذبابة الخيل » يحدث هذا الذى يخشاه بورجوين . فان الجنود يطلقون الرصاص على آرثر عدة مرات ، ويخطئونه أكثر من مرة . يحدث هذا لأن آرثر كان قد تآخى مع الجنود ، فأصبح هؤلاء لا يطيقون أن يروه يموت ، وأن يصبحوا هم سبب موته . ان هذا التآخى بين البطل وجنود العدو ، موجود أيضا فى مسرحية شو ، فان ديك يعطى سجانيه ما يكسبه من لعب القمار مع القسيس الذى يأتى ليزوره فى السجن .

ومع ان النقطة التالية لا تتعلق بمسرحية « تلميذ الشيطان » فانها قد تصلح لالقاء مزيد من الضوء على مسألة معرفة شو بنص « ذبابة الخيل » قبل نشرها ، أو ، فيما يخص هذه النقطة فقط ، مسألة ما اذا كان كل من شو ومسيز ڤوينتش يستخدمان مصدرا واحدا مشتركا .

يذهب آرثر لزيارة زميلة ثورية له ، ليناقش معها خطة كانا ينويان أن ينفذاها . واذ هى تهيىء له بعض القهوة ، يكتشف آرثر أن الزميلة لديها كمية من الشيكولاتة ، وقطع التوفى الانجليزى (١) . وهنا تتبين أن آرثر مغرم بالحلوى ، لهذا فهو يطلب الى الزميلة أن تعطيه شيئا منها « لأحتفظ به فى جيوبى . انه سيعزينى عن كل ملذات الحياة التى افتقدتها » . ثم يمضى آرثر فيقول انه يأمل أن يعطيه جلادوه شيئا من التوفى يوم اعدامه . ولعله من المفيد هنا أن نذكر أن آرثر فى هذا الموقف مقبل على الاشتراك فى عمل ثورى خطر يؤدى فى النهاية الى الاعتقال فالاعدام . وفى موضع من الرواية سابق على هذا (٢) ، تعجب نفس الزميلة الثورية ، من شىء لاحظته وهو أن الرجال الثوريين مغرمون دائما بأكل الحلوى » .

(١) The Gadfly pp. 204-5.
(٢) نفس المصدر صفحة ١٠٨ .

ولسنا ندرى على وجه التحقيق ما اذا كان شو قد تذكر كل هذا وهو يقرر أن يملأ جيوب بطله بلنتسشلى ، فى مسرحية « الانسان والسلاح » ، بقطع الحلوى ، بدلا من الذخيرة ، حتى وهو فى الميدان . لو أن هذا المشهد فى « ذبابة الخيل » كان فى باله وهو يكتب مسرحيته ، لكان معنى هذا انه كان يعرف هذه الرواية حوالى عام ١٨٩٤ ، العام الذى كتب فيه : « الانسان والسلاح » .

* * *

ويعتقد وليم ايرفين ان الحادثة الرئيسية فى : « تلميذ الشيطان » ، مبنية على أساس القصة التى يحكيها بوتس لكابتن روجرز فى رواية تشارلز ليفر المسماة : « رحلة يوم » . ومن الممكن تلخيص هذه الحادثة كما يلى : فى أثناء واحدة من مغامراته المضحكة ، يعبر بوتس ، بطل الرواية ، البحر من ايرلندا الى انجلترا ، على ظهر باخرة صغيرة .

وفى الباخرة يتعرف بوتس على القبطان ، الذى يشعر بميل نحوه ، فيدعوه الى كابينه . وهناك وسط أكواب الشراب ، وفى جو من الألفة والهدوء ، يعطى بوتس لخياله العنان ، فيقص على القبطان احدى قصصه الخيالية ، التى يصطنعها بوتس ، دائما ليرفع من قدر ماضيه الباهت ، ويعلى من شأن نسبه المتواضع .

أما حوادث قصة بوتس فتدور فى ايرلندا فى القرن التاسع عشر . ووالد بوتس حسب هذه القصة — هو صديق للورد ادوارد فيتز جيرالد ، أحد الوطنيين الايرلنديين المكافحين للاستعمار البريطانى لايرلندا . وذات ليلة يقبض البريطانيون على لورد فيتز جيرالد ، ويكون والد بوتس قد دعا صديقا له اسمه مستر هاموند لتناول العشاء معه . ويقابل هاموند مضيفه على الدرج المؤدى الى قاعة البيت ، وهو شاحب ، مفزع ، فيحكى لوالد

بوتس ما كان من القبض على لورد فيتز جيرالد ، وقرب وصول الجنود الانجليز برئاسة ماجور سير الى البلدة . ويضيف انه ما أن يأتى مساء الغد الا ويكون جميع الوطنيين فى السجون .

وهنا يطمئن المضيف ضيفه ، ويذهب الاثنان لتناول الطعام ، غير ان الضيف يظهر ، طوال الوقت ، قلقا شديدا ، ويفزع لكل طرقة على الباب . ومن هذه المظاهر ، ومن أشياء أخرى مريبة تبدو على الضيف ، يتبين والد بوتس ان هناك مؤامرة ضده ، وان ضيفه يعلم بهذه المؤامرة ، وأن له يدا فيها ولهذا ينسحب بهدوء من البيت ، ثم يهرب مسرعا على ظهر جواد تاركا زوجته مع الضيف .

ويزداد قلق الضيف لحظة بعد أخرى ، ويداخله الشك فى غياب مضيفه ويوشك أن يعتقد انه قد أفلت منه ، وفجأة ينفتح الباب على مصراعيه ، ويدخل أحد ضباط البوليس ، ويجد الضيف المتآمر أن صاحب البيت قد هرب . ولا تكاد الزوجة الملهوفة أن تقول : « حمدا لله ! » حتى تغيب عن الوعى . وعندما تفيق ، تجد نفسها وحيدة فى الغرفة (١) .

بين هذه الحوادث وبين حوادث الفصل الثانى من : « تلميذ الشيطان » بعض الشبه . ففى الحالتين نجد امرأتين قد استبد بهما القلق ، تنتظران ، مع كل طرقة على الباب ، أن يتم القبض على واحد من الشخصيات . والسلطات التى تهدد بالقبض فى الحالتين هى سلطات دولة أجنبية محتلة ، تقاوم حركتين من حركات التحرير الوطنى .

والقبض فى الحالتين لا يتم ، لأن الشخص المقصود يفر مسرعا على ظهر جواده . وبعد فرار الشخصين ، يحاول كل منهما أن يؤلب القوى ضد الدولة المحتلة ، وذلك بالاستعانة بالمتطوعين من فرنسا ، فى حالة « رحلة

(١) Charles Lever, A Day's Ride, pp. 75-7.

يوم » ومن داخل أمريكا فى حالة مسرحية شو ، وان كانت المحاولة الأولى تفشل ، بينما تنجح المحاولة الثانية . وعلاوة على هذا يغمى على المرأتين فى الحالتين ، من فرط القلق على أشياء كثيرة ، بينهما مصير الزوجين .

هذا كل ما يمكن أن يقال فى المقارنة بين العملين . وربما يكون شو قد جعل حوادث قصة بوتس فى باله ، اذ هو يكتب مسرحيته . ونحن نعلم انه قرأ فى يفاعته أجزاء من رواية ليفر ، وأنه اعترف بأنها تركت فى عقله الغض أثرا باقيا (١) .

غير أن أثر رواية ليفر على شو يتعدى بكثير مجرد اقتباس بعض الحوادث . يقول ايرڤين : « ان تشارلز ليفر قد اخترع ، جزئيا على الأقل ، طريقة شو ، قبل ظهور شو نفسه » (٢) . ويبدو أن ما يقوله شو فى هذا الصدد ، يدعم هذا الذى يذهب اليه ايرڤين

يقول شو فى وصف بطل القصة وتأثيره فيه . « كان البطل رومانتيا الى حد كبير ، يحاول أن يعيش فى شجاعة ، فى فروسية ، وفى قوة على أسس من الخيال الخالص ، يغذيه الرومانس ، كان يريد أن يحيا دون ما اعتماد على جسارة ، أو ثروة ، أو معرفة ، أو مهارة ، أو أى شىء آخر واقعى ، اللهم الا مطالبة الجسدية . لم أكن اذ ذاك أكثر من طفل ، ومع ذلك فقد أحسست أن اصطدامات هذا البائس الفاشلة بواقع الحياة تثير فى النفس لونا من الشجن كانت الرواية الرومانتية العادية تخلو منه » (٣) .

ويمضى شو فيشرح ماهية هذا الشجن فيقول : ان بوتس هو فى الواقع

(١) مقدمة مسرحية : « ماجور باوبارا » .
(٢) ذكر المصدر سابقا .
(٣) مقدمة مسرحية : « ماجور باربارا » .

نوع من الشخصيات يعتمد رسمه على التاريخ الطبيعى العلمى حقا ، وليس على مجرد الرغبة فى تلاوة قصة مضحكة . ان خالقه لا يريد من ورائه أن يسخر بنوع من المخلوقات وضيع ، وغريب . بل يبغى أن يوضح اننا كلنا هذا البوتس . والنتيجة انه يسخر من هذه الشخصية ، ويسخر فى نفس الوقت منا جميعا ، وينال ضمائرنا فى الصميم ، حتى ليصاب تقديرنا لأنفسنا بضربة قاسية حقا [1] .

فاذا ترجمنا هذه الجملة الى العبارات العادية لكان معناها ان ليفر ، قبل شو ، قد وفق الى اكتشاف طريقة شو الخاصة ، القائمة على المفارقات الساخرة ، وهى الطريقة التى أصبحت نموذج شـو الأول فى رواياته ومسرحياته .

غير ان شو أضاف شيئا الى الأساس الذى أقامه ليفر . ان هذا الأخير قنع بأن يقارن بين شخص حالم ، كذاب ، وجبان مثل بوتس ، وبين عالم عديم العطف ، معاد ، قاسى القلب . ومن هذه المقارنة تنكشف سوءات بوتس أمامنا تماما ، ولكن المجتمع يناله شىء من النقد غير المباشر . على أن هذا لم يكن ليقنع شو ، ذا الرغبة القوية فى الدعاية . فكان لابد من أن يتقدم بشىء أكثر ايجابية .

لقد تبنى طريقة المقارنة ، وأعاد تشكيلها لتوافق أهدافه هو . انه يشاء أن يعتقد أن ليفر لا يريدنا قط على أن نعطف على بوتس (والواقع أن بوتس يخرج من مغامراته الكثيرة المضحكة شخصا حبيبا حقا ، نحس نحوه احساسا دافئا بالعطف ، ونرى فى نقائصه الكثيرة انعكاسات لنقائص المجتمع المحيط به . ان ليفر يريد به أن يكون نقدا ساخرا لأحوال ذلك المجتمع بالذات) .

وقول شو ان ليفر لا يريد منا أن نعطف على بوتس ، قول ذو مغزى ،

(١) مقدمة مسرحية ماجور باربارا .

لأنه يوضح لنا ماذا فعل شو بأمثال بوتس فى رواياته ومسرحياته . ان الشعار الذى تبناه ليفر وهو يخلق بوتس هو : « ليحيا بوتس وليسقط العالم الواقعى » . أما شو فقد جعل شعاره : « ليحيا العالم الواقعى وليسقط أمثال بوتس » ، ثم أعطانا مفهومه الخاص لكلمتى : العالم الواقعى . ان أمثال بوتس فى مسرحيات شو يجابهون ويقارنون دائما بشخصية حادة الذكاء ، كبيرة العقل يسميها شو أحيانا السوبرمان ، وهذه تمثل ما يريده شو بكلمتى عالم الواقع . وعن طريق هذه المقارنة يظهر أمثال بوتس على حقائقهم ، فنتبين فيهم أشخاصا رومانتيين حالمين عديمى الجدوى .

هذه هى مأساة العديد من الحالمين فى مسرحيات شو ، من أول سيرجيس فى مسرحية : « الانسان والسلاح » حتى طبقات ومجتمعات بزيها ، كما فى مسرحية : « عربة التفاح » . كل هؤلاء يكشفهم لنا شو ، ويقنعهم أمامنا بضرورة التخلى عن أحلامهم [1] ، والتمسك بالواقع — الواقع كما يراه شـو .

ويستخدم شو هذه الطريقة الليفيرية (نسبة لليفر) المعكوسة فى ميلودراماته كما فى مسرحياته الأخرى . وفى مجلد : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » ، تتضح هذه الظاهرة تماما ، كما يلاحظ بحق ايريك بنتلى [2] . ويرجع هذا الى أن شو بدأ يقلب الصياغة المألوفة للعلاقة بين طرفى الحلم والواقع بشكل واضح فى ميلودراماته . لقد أخذ يسخر من زيف الميلودراما

(١) هذا هو المعنى الأول للمفارقة بين الحالم والواقعى فى مسرحيات شو . ولكن هناك معانى أخرى لها ، توضح أن شو ، رغم نقده للحالم على السطح ، كان يعطف عليه سرا ويتمنى له أن ينتصر على المدى . راجع الفصل الثامن من هذا الكتاب .

(٢) كتاب : برنارد شو لايريك بنتلى صفحة ١٣١ .

على عهد فيكتوريا ، بأن سلط عليها تيارا من الواقع المستند الى دروس التاريخ الطبيعى .

على انه لم يلبث أن تبين ان الزيف الذى كان يهاجمه هو فى حقيقة أمره واقع هو الآخر . ان أوهام الميلودراما هى بالضبط نفس الأوهام التى كان الناس يرزحون تحتها فى « واقع » الحياة .

لهذا وجد شو نفسه مضطرا لاستخدام هذه الوسيلة الفنية فى جميع مسرحياته من البداية للنهاية . انها لم تكن مجرد حيلة فنية لجأ اليها حيثما اتفق ، بل هى تعكس جزءا أساسيا من نظرته للحياة وتفسيره لها (١)

* * *

تحدثنا حتى الآن عن طريقتين فقط من طرق استخدام الميلودراما فى مسرحيات شو : المسرحية الميلودرامية والمسرحيةذات الأساس الميلودرامى . وفيما يلى سنتحدث عن الطريقة الثالثة ، وهى استخدام الميلودراما كمؤثر فى مسرحية غير ميلودرامية .

نجد مثلا على هذا الاستعمال الثالث للميلودراما عند شو فى مسرحيتى : « بيت القلوب المحطمة » و « سوء زواج » . فى المسرحيتين يستغل شو القيمة الاثارية للعنصر الميلودرامى ، ويسخر منه فى نفس الوقت . وعلاوة على هذا ، يعترف شو بالقيمة التعليمية للميلودراما ، ويفيد منها فى نطاق اطار المسرحيتين .

وينطبق هذا القول بصفة خاصة على حادثة السرقة فى « بيت القلوب المحطمة » . ان الطبيعة الاثارية لهذه الحادثة تجعل ادخالها فى المسرحية ميلودراميا تماما . انها تأتينا كمفاجأة ، والمؤلف يقصد منها أن تخلق اهتماما جديدا لدى النظارة بقصة المسرحية . فاللص سرعان ما يظهر انه زوج مدبرة البيت الذى فقدته من زمن . وهذا الاكتشاف المفاجىء هو بدوره

(١) المصدر السابق ص ١٣١ .

عنصر ميلودرامى معروف . وقصة المسرحية تستغل هذين العنصرين بكل ما يجلبانه عليها من مغنم أو خسارة .

على اننا فى نفس الوقت نجد برنارد شو يسخر من اللص ، بوصفه شخصية ميلودرامية ، ويقلل من شأنه ، ويكشفه لنا على انه مجرد متسول .

ورغم كل هذا فان القيمة التعليمية التى يمكن استخلاصها من شخصية اللص ، والدرس المستفاد منه ، كلاهما يضيفه شو الى مغزى المسرحية . ان كلا من اللص ومانجان الرأسمالى ، يموت فى أثناء الغارة . ومعنى هذا ان كلا منهما طفيلى ولص ، ويستحق أن يعدم .

ونفس هذه الاستعمالات الثلاثة للميلودراما نجدها فى حادثة صاحب المسدس فى مسرحية : « سوء زواج » . ان صاحب المسدس هذا ، واسمه جانار موظف صغير يمضه احساسه بتفاهة وجوده وعدم جدواه . وهو يدخل بيت آل تارلتون لينتقم لأمه من صاحب البيت ، بوصف أن هذا الأخير قد سلب أمه شرفها . ان الاثارة التى يجلبها دخول جانار المفاجىء ، تحمل معها نسمة من الهواء المنعش ، تلطف من الجو الخانق الذى تدور فيه أفكار مسرحية النقاش هذه .

وفى نفس الوقت يسخر شو من الطبيعة الميلودرامية لهذا المشهد ، ويضحك منه نظارته . وهو أيضا يستخرج منه بعض العبر . تلك هى : عدم جدوى الانتقام ، غباء الطبقات الغنية ، منافاة وجودها نفسه للأخلاق والانسانية ، جبن وعدم جدوى حوادث الاغتيال التى يقوم بها انصاف المتعلمين . هذا ، بالطبع ، الى جوار الهجوم الذى يوجهه شو ، عن طريق هذا المشهد ، الى الرومانتية ، ومحاولته فضحها أمام أعيننا .

* * *

ربما نستطيع الآن أن نقول كلمة عن أثر الميلودراما فى أعمال شــو المسرحية . هناك أولا ، حالتان واضحتان هما حالتا مسرحيتى : « بيت القلوب المحطمة » ، « سوء زواج » ، حيث الميلودراما فيهما مستخدمة كمجرد مؤثر . هنا من السهل علينا أن نقول ان استخدام الميلودراما ، وخاصة فى : « بيت القلوب المحطمة » ، التى تريد أن تكون مسرحية بالغة الجدية ، تشغل نفسها بموضوع حياة أو موت أسلوب بذاته من أساليب الحياة ، من السهل أن نقول ان استخدام الميلودراما هنا يتجه بالمسرحية اتجاها سيئا . ولكى تتبين هذا بوضوح ، علينا أن نركز على : « بيت القلوب المحطمة » .

ان حادثة السرقة هنا ليست جزءا أساسيا من بناء المسرحية . ان شو يدخلها على المسرحية لأنه يريد أن يقول شيئا ذكيا مضحكا عن مظهرية الاحترام ، الذى تؤمن به الطبقات الوسطى فى انجلترا ، وكذلك عن المجتمع بوجه عام . كذلك تمنح هذه الحادثة شو فرصة خلق موقف معكوس من هذه المواقف التى يحبها حبا جما ، ألا وهو موقف اللص الذى يهدد ضحاياه بابلاغ البوليس أنه حاول سرقتهم . وفى نفس الوقت تقوم الحادثة مقام الفاصل الفكاهى ، وذلك حين يظهر ان اللص ان هو الا زوج قديم لمدبرة البيت : المربية جينيس . وبعد هذا ، يربط شو بين اللص وبين مانجان عن طريق ادخالهما معا فى علاقة رمزية أولية ، على اعتبار ان كلا من منهما لص ، وأنه موتهما فى الغارة يعنى انتهاء عهد الاستغلال فى المجتمع الجديد الذى سيلى الغارة .

ورغم كل هذا ، فاننا نحس مع ديزموند مكارثى بأن الحادثة من أولها الى آخرها هى « خطأ درامى ، ما فى ذلك شــك » . انها تحاول أن تقول أكثر مما ينبغى فى نفس واحد . والنتيجة أنه ما من شىء تحاول الحادثة أن تظهره يؤثر فينا التأثير المطلوب .

« سوء زواج » . ان هذه الحادثة : الى جانب انها لا علاقة مباشرة لهــا بالمسرحية ، تجلب على العمل الفنى كثيرا من الفوضى . وبدونها يرتفع مستوى المسرحية كعمل فنى .

وبعض السبب فى هذا الفشل الدرامى الذى تمثله الحادثتان راجع الى أن شو يحاول أن يستغل الميلودراما ويسخر منها فى وقت واحد . ذلك ان الواحدة من هاتين المحاولتين تلغى الأخرى فلا يتبقى لنــا الا شعور بالسخط .

أما حالة : « مهنة مسيز وارن » فانها ليست بكل هذا الوضوح . ذلك أن الموضوع الواقعى الذى تعالجه المسرحية يقوم بغير عناء على الأســاس الميلودرامى الذى تستند اليــه . صحيح أن كروفتس يتحول ، خــلال الاستخدام الميلودرامى الى نموذج مثبت ، بدلا من أن يكون شخصية حية . غير انه ليس الا شخصية ثانوية . وعلى كل حال ، ففى المسرحية تشخيص قوى نجده فى حالتى مسيز وارين وڤيڤى ، الأمر الذى يجعلنا نغض عن ضعف التشخيص فى حالة كروفتس . ان الموضوع ، والطريقة الأبسينية القائمة على الاستنباط والتى يستخدمها شو فى علاجه ، تعيننا على أن نركز اهتمامنا على الشخصيات الرئيسية ، فلا يتاح لنا كثير من الوقت للوقوف عند الشخصيات الثانوية .

على أن شو فى مسرحية : « تلميذ الشيطان » قد أخرج للنــاس ميلودراما جيدة ، تستطيع أن تتطاول الى المستوى الذى حدده تعريف شو للميلودراما . هنا نجد أن الفكر الذى يكمن وراء المسرحية يتناسب تماما مع البناء الميلودرامى ، والعنصرين يمتزجان معا ، ويقوى أحدهما الآخر ، وان النتيجة اتحاد عضــوى موفق . وهكذا نجــد أن استخدام الميلودراما ، فى هذه الحالة على الأقل ، قد برر وجوده .

الفصل الثالث

الأثر التكنيكى لإبسن

يقول بروفيسور نيكول فى كتابه : « المسرح العالمى » : « فى نهاية القرن الماضى كانت طريقة ساردو فى الكتابة المسرحية مصدر الهام للكتاب ، وخطرا عليهم فى وقت واحد »[1] . وهذه العبارة تلخص الموقف الذى وجد فيه كل من ابسن وشو نفسيهما ، فى مستهل حياتيهما فى المسرح . كان كل منهما شديد النقد للمسرحية المحكمة الصنع ، ومع ذلك فقد نسجا على منوالها فى كثير من الأحيان ، وخاصة فى فترة تتلمذهما المسرحى . وصحيح أنهما فعلا هذا وهما غير راضيين ، وحاولا أن يعدلا من الصيغة المتحجرة التى كانت المسرحية المحكمة الصنع تؤلف بمقتضاها ، وأن ينفثا شيئا من الحياة فى النماذج الانسانية المثبتة التى كانت تلك المسرحية تحتويها ، وأن يدخلا الأفكار الثورية فى مضمون المسرحية . صحيح أنهما فعلا هذا ، غير ان ما بقى فى بناء المسرحيات الأولى لكل من ابسن وشو يكفى كى يربط بين هـذه المسرحيات وبين المسرحية الآلية التكوين التى كانت تخرجها المدرسة الباريسية اذ ذاك .

فى هذا الميدان — ميدان الانجذاب الى المسرحية المحكمة الصنع ، والاعراض عنها ، نجد كثيرا من المؤثرات الابسنية التى قدر لشو أن يتعرض لها فى الميدان التكنيكى . ذلك ان شو ، فى انجلترا ، ورث نفس الموقف

(١) ص ٤٩٢ .

ابسن لذلك الموقف . وتتمثل الطريقة الأولى التى رد بها ابسن على آلية المسرحية المحكمة الصنع وتحجرها فى النهاية الثورية التى كان يعطيها لمسرحيات هى فيما عدا تلك النهاية — تقليدية فى كل شىء . هذه النهاية الثورية تضم بين دفتيها جوهر المسرحية . وهى تبدأ فى الدقائق السابقة على اسدال الستار الأخير للمسرحية ، وتقع من النظارة موقع الصدمة الشديدة ، اذ تكون المسرحية حتى تلك اللحظة الحاسمة ، عادية فى أشخاصها وقصتها ، ثم تأتى النهاية الثورية فتقلب كل شىء رأسا على عقب .

ويستخدم ابسن هذه الحيلة الفنية فى مسرحيات مثل : « الأشباح » و « سيدة البحر » ، ولكن أحسن مثل لها نجده فى مسرحية : « بيت الدمية » .

كتب وليم آرتشر فى مقدمته للترجمة التى أخرجها للمسرحية يقول عن هذه المقدمة الثورية : هناك سبب وجيه يدعونا الى الاعتقاد بأنه .. (ابسن) غير اللحظة التى رسمها للمسرحية أثناء تأليفه لها . فقد يبدو انه كان قد خطط المسرحية بحيث تنتهى نهاية سعيدة ، كتلك التى نجدها فى مسرحيتيه : « عصبة الشباب » و « أعمدة المجتمع » .. تلك النهاية السعيدة التى وصلت اليها المسرحية فعلا حين أعاد كروجستاد الوثيقة المزورة — (لنورا) ، والتى كان مفروضا ، فى خطة ابسن الأولى .. أن تصبح خاتمة المسرحية على أن تكون الأجزاء التالية مجرد عملية انهاء تقليدية للحوادث ، تتضمن اعترافا بالأخطاء من الجانبين ، يصحبها تبادل للتهانى بينهما ، ابتهاجا بانقشاع العاصفة التى كانت تهدد بالهبوب » .

أما ما حدث فعلا — فى رأى ارتشر ، فهو ان ابسن فى انتقاله من مرحلة التخطيط العام الى الخلق التفصيلى ، قد وجد شخصياته تخرج عن طاعته ،

المفهوم ، كانت الشخصيات ما تزال على عتبة جوهر الدراما الحقيقى ، وفى هذا الجوهر — وهو مضغوط فى المشهد الأخير من المسرحية — وجد ابسن عظمته الحقيقية » (١) .

لعل هذه العبارة توضح ، أكثر من أى شىء آخر ، كيف ولدت المسرحية الجديدة فى ثنايا المسرحية القديمة . لقد ولدت كرد فعل ضد المسرحية الآلية التركيب . ولكن رد الفعل لم يكن من القوة بحيث يستحدث تغييرا شاملا . فمن وجهة نظر التكنيك تعتبر : « بيت الدمية » الى حد كبير نفس المسرحية الآلية التى جاءت « بيت الدمية » لتقضى عليها .

وفى هذا يقول ريموند وليمز : « ان شخصيات المسرحية لا تختلف الا قليلا عن النماذج التقليدية التى نجدها فى المسرحية الرومانتية : المرأة البريئة التى تقرب من الطفل فى سذاجتها ، والتى تروح ضحية خداع محتوم النتائج ، الزوج الغليظ الحس ، القليل الذكاء ، والصديق المخلص ، ثم ان المواقف الرئيسية فى المسرحية هى المواقف التقليدية فى مسرحية المؤامرات . السر الذى يخفى وراءه ذنبا ، الشفاة المنطبقة على السر ، لا تريد أن تبوح به ، وتعقد الحوادث الناجم عن خطاب كروجستاد .. ان المسرحية .. تكتفى بأن تقلب الوضع السائد فى المسرحية الرومانتية ، داخل اطار من هذه المسرحية نفسها » (٢) .

ويعترف شو بكل ما تقدم فى دراسته النقدية المسماة : « جوهر الابسنية » ، حين يقول : « ان من الممكن تحويل (بيت الدمية) الى

(١) Introduction to A Doll's House, The Collected Works of Ibsen, Vol. VII, pp. XI-XIII.

(٢) Drama from Ibsen to Eliot, pp. 67-8.

تقليدى محل المشهد الأخير المشهور فيها (١) » . وهذا هو جوهر ما فعله شو ، حين جلس يكتب : « كانديدا » فوجد نفسه فى ذات الموقف الذى وجد فيه ابسن نفسه ، وان كان ثم فارق هام بين الموقفين . ذلك ان ما بدا فى حالة ابسن فكرة طارئة كان لها وقع المفاجآت عند الكاتب والمتفرج معا ، أصبحت فى حالة شو أساس المسرحية والمبرر القوى لوجودها . لقد سمح ابسن للنقاد الكثيرين الذين لم تعجبهم خاتمة مسرحيته حينما عرضت فى ألمانيا بأن يرهبوه ويجعلوه يعدل عن خاتمته ، ويستبدل بها خاتمة جديدة ، تقرر فيها نورا ، فى آخر لحظة ، أن تبقى مع زوجها ، من أجل الأولاد (٢) . أما شو فلم يخطر له قط أن يتخذ نفس الموقف فى « كانديدا » . ذلك ان العنصر الجديد الذى أدخله ابسن فى المسرح كان ، على أيام كتابه « كانديدا » ، قد أثبت فائدته وأهميته .

يقول وليم ايرفين : ان « كانديدا » هى ، أساسا ، « بيت الدمية » مقلوبة رأسا على عقب ، لقد أوضح ابسن فى مسرحيته أن الزوج حينما يعامل زوجته كدمية يجلب الشقاء (عليها وعليه) . أما شو فانه يريد أن يقول ان الشقاء قد يحل (بالبيت) اذا ما عاملت الزوجة زوجها كدمية . ان « نورا » فى مسرحيته ترى زوجها على حقيقته ، وتحتفظ به كما هو » (٣) :

قد يكون هذا التفسير مقبولا ، غير ان التفسير الأدنى الى المنطق والذى يقرب كثيرا بين « بيت الدمية » و « كانديدا » هو أننا فى « كانديدا » نجد زوجا شديد الرغبة فى التملك ، تقليدى الاتجاه

(١) ص ١٧٤ من مقالة جوهر الابسنيه .
(٢) ارتشر . المصدر السابق . ص ٩ .
(٣) ذكر سابقا . ص ١٧٤ .

فى نظرته للمرأة يحاول ، كما يفعل هيلمر ، أن يعامل زوجته كدمية فتمنعه من المضى فى محاولته قوة شخصية الزوجة ، ووعيها التام بحقيقة مركزها وقيمتها . ان كانديدا ، على العكس من نورا ، ليست فى حاجة الى أن تهجر بيت الزوجية لتحصل على حريتها ، لأن هذه الحرية بالفعل ملك لها . ان الموقف هنا ليس الموقف فى « بيت الدمية » مقلوبا رأسا على عقب كما يرى ايرفين . انه نفس الموقف وقد اتخذه خطوة الى الأمام .

ولكى نتبين الى أى حد يصدق هذا الحكم على « كانديدا » علينا أن نقارن مقارنة وثيقة بين المسرحيتين . وأول ما نلاحظه ان المسرحيتين تقومان على العلاقة الثلاثية التقليدية . الزوج ، والزوجة ، والعشيق . ففى « بيت الدمية » نجد الدكتور رانك ، وفى « كانديدا » نجد الشاعر مارشبانكس ، وكلاهما يمثل العشيق العاطفى . بل ان علاقة العاشقين بالزوجتين هى نفس العلاقة ، فكلاهما يحب الزوجة حبا غير متبادل وفى المسرحيتين نجد ان البطلة تقنع بمجرد تقبل الحب الذى يقدمه العشيق ، ويلذ لها الدفء الذى يبعثه فيها ، ولكنها لا تفكر فى أن تبادل العشيق حبا بحب . ثم ان الحب فى الحالتين ليس خالصا من الشهوة ، بل يشوبه شعور حسى واضح . كما ان الزوجتين تقومان بازاء العشيقين بدور هو مزاج من الأم والحبيبة الغزلة . ولقد حللنا هذه الناحية فى خلق كانديدا فى فصل سابق . أما فى حالة نورا فان المثل التالى يظهر هذه الناحية فى خلقها بوضوح كاف :

نورا : ... يا دكتور رانك ، اجلس هنا ، وسأريك شيئا .

رانك : ماذا ؟

نورا : انظر !

رانك : جورب حرير .

نورا : بلون اللحم . أليس بديعا ؟.. لا ، لا ، لا ، لا تنظر الا الى القدمين . أوه ، حسنا ، تستطيع أن تنظر الى الباقى أيضا .

رانك : هيم .

ثم يقول رانك بعد قليل :

رانك : وأى عجيبة أخرى سترينني ؟

نورا : لن ترى شيئا آخر . انك لا تتصرف كما ينبغى .

وهنا ينبئها رانك بحبه . فتحتج ، ولكننا سرعان ما نتبين أن احتجاجها ليس على الحب بل على مجرد التصريح به أما الحب نفسه فانها تصفه بقولها : « لقد كان لذيذا ! » [(١)] .

الى جوار هذا ، نجد أن اعلان نورا استقلالها فى الفصل الأخير ، يقابله منظر المزاد فى كانديدا ، وهو الآخر يأتى فى الدقائق الأخيرة للمسرحية .

ان كلا المشهدين يقعان من المتفرجين موقع المفاجأة ، ويتجهان بالمسرحيتين اتجاها جديدا جادا . غير انه ، بينما نجد فى حالة مسرحية ابسن ان ترك نورا لبيتها يأتى مفاجأة وعلى غير تمهيد كبير ، نرى فى حالة مسرحية شو ، ان قرار كانديدا تفضيل الزواج على الحبيب لا يفاجىء الا المتفرج غير المنتبه . ان مقدار الخلاف بين نهايتى المسرحيتين هو مقدار الخلاف بين شخصيتى نورا وكانديدا . ان نورا تشتبك فى نضال مباشر مع زوجها من أجل حريتها . أما كانديدا فلا حاجة بها لمثل هذا النضال . بل ان النضال الوحيد الذى يدور فى المسرحية بين موريل ومارشبانكس ، لا تشترك فيه كانديدا ، وهنا نجد مثلا واضحا وطريفا من أمثلة ارتباط الأفكار بالتيكنيك فى مسرح شو ، ومدى سيطرة الأفكار على التيكنيك ، وتشكيلها له .

(١) الفصل الثانى .

ان كانديدا فى رؤيا شو أكثر تحررا من نورا ، ولهذا من الواجب على الكاتب أن يعدل من طريقة « الالتواء المفاجىء للمسرحية » التى استعارها من ابسن ، وأن يجعلها أقل مفاجأة ، وأكثر ارتباطا بالمسرحية من مثيلتها فى مسرحية ابسن .

ان موقف كانديدا من زوجها ومن نفسها يحدد على الفور الشكل الذى تتخذه « طريقة الالتواء المفاجىء » الابسنية فى مسرحية شو . فما دامت كانديدا تحب زوجها ، وما دامت لا تقلقها محاولاته امتلاكها وحرمانها من حريتها ، لأنها تعرف كيف تفسد هذه المحاولات ، فالطريق الوحيد أمامها هو أن تبقى مع زوجها بعد أن تلقنه درسا . ومن هنا لا تتخذ كانديدا — مثلما تفعل نورا — قرارا مفاجئا بترك البيت .

ويبدو مما يقوله فرانك هاريس (١) أن بعض النظارة الذين ذهبوا يشاهدون مسرحية شو قد وجدوا فى الطريقة التى أنهى بها المؤلف مسرحيته ، محاولة لارضاء التقاليد . ذلك ان التقاليد تقضى بأنه من واجب الزوجة أن تبقى الى جوار زوجها ، وهذا ما فعلته كانديدا .

غير ان الحقيقة بالطبع ، هى أن كانديدا قررت البقاء الى جوار زوجها لأنها تحبه ، وليس لمجرد أنه زوجها . ان موقفها منه واقعى وليس تقليديا . بل الواقع ان به جرعة مضاعفة من الواقعية . ان كانديدا تضرب عرض الحائط بتقليدين لا بتقليد واحد . أما الأول فهو واجب الزوجة قبل زوجها ، وأما الثانى فهو « واجب » المرأة المتحررة فى هجر البيت ، والانطلاق الى العالم الفسيح ، سعيا وراء مزيد من الحرية .

على أن هذا كله لا يشكل اختلافا حقيقيا فى المنزع النفسى للمسرحيتين . ان كلا منهما تهاجم الرومانتية بطريقة محدودة .

---

(١) « برنارد شو » ، ذكر سابقا . ص ١٨٢ .

فخروج نورا الى العالم الفسيح ، وان كان يبدو واقعيا على السطح ، هو فى الحقيقة من الرومانتية بحيث تصح مقارنته بخروج مارشبانكس من بيت موريل الى « ليل قد نفد صبره » . وهاتان الشخصيتان ، بهذه المناسبة ، تدعيان انهما قد وصلتا الى الحقيقة العليا .

ومن جهة أخرى ، نجد ان قرار كانديدا البقاء فى البيت به كثير من الواقعية السطحية . انه فى حقيقته قرار رومانتى كذلك الذى اتخذته نورا . ذلك ان كانديدا تقرر البقاء من أجل الحب ، وتوضح هذه الحقيقة تماما لزوجها عندما ترجوه أن يثق فقط فى حبها له ، وليس فى شىء آخر ، فان هذا الحب ان خبا ، فستمضى كما مضت نورا .

وربما يكون تفضيل كانديدا زوجها على حبيبها له ما يربطه باختيار مماثل فى مسرحية ابسن المسماة : « سيدة البحر » . فى هذه المسرحية الأخيرة ، نجد ان أليدا ، الزوجة الرومانتية ، تختار زوجها ، بدلا من حبيبها ، صاحبا لها ، بمجرد أن يترك لها الزوج الحرية المطلقة فى الاختيار . على أنها لا تفقد رومانتيتها لأنها اتخذت قرارا هو فى ظاهره متابع للتقاليد . فالواقع أن نتيجة هذا القرار تؤكد لها ، وتؤكد للنظارة بالتالى ، صدق ايمانها بوهم رومانتى معين هو : ان حرية الاختيار ، أو الانصات الى صوت النفس الداخلى ، لابد مؤد الى الطريق السوى . هنا ، كما فى « بيت الدمية » وفى « كانديدا » نجد شكلا فجا من أشكال المعتقدات الرومانتية يستبدل به شكل آخر من أشكال نفس المعتقدات وان كان هذا الأخير أكثر تعمقا .

غير ان ابسن قد رد على المسرحية المحكمة الصنع بطريقة أخرى غير طريقة « الالتواء المفاجىء » . لقد استحدث حيلة « الخاتمة التى لا تختم شيئا » . أو الخاتمة المفتوحة ، كما تسمى أحيانا . ويصف بروفيسور

ألارديس نيكول واحدة من هذه الخاتمات ، تلك التى نجدها فى «الأشباح» فيقول انه بعد أن تنتهى حركة المسرحية تظل نقطة هامة فيها مثار جدل ألا وهى : هل تعطى مسيز أوزوالد السم لابنها ، كى ينهى حياته الحافلة بالشقاء ، أو تفضل له أن يبقى ، رغم شقائه الكبير هـذا ؟ ويستطرد بروفيسور نيكول فيقول : « ان مجرد كون ابسن قد ترك هذه النقطة ميدانا للتأويل يوضح مقدار الهوة التى تفصل بينه وبين سلفه من الكتاب الفرنسيين . فبينما نجد هؤلاء يحبكون مسرحياتهم حبكا تاما ، ولا يتركون فى بنائها أية ثغرات ، اذا بابسن ، ككل كاتب مسرحى كبير ، يترك لخيالنا فسحة من الأرض يزاول فيها نشاطه (١) .

ان ابسن — كما توضح عبارة « ككل كاتب مسرحى كبير » فى النص السابق — لم يضع لبعض مسرحياته نهايات محدودة لأنه كان يملك قدرا من تلك الموضوعية الهادئة الغربية التى تميز دائما الكاتب المسرحى الحق . لقد كان باستطاعته أن ينظر الى شخصياته نظرة موضوعية ، وأن يمنحها الحق فى التصرف وفق منطقها هى ، ومنطق الحوادث التى تتعاقب عليها وذلك بصرف النظر عن آرائه هو ورغباته . أما شو فهو — عادة — على النقيض من هذا تماما . الا أنه فى حالة واحدة على الأقل ، هى حـالة « كانديدا » وهى مسرحية شديدة التأثر بفنية ابسن ، قد سمح لفنه الدرامى بأن يكبح جماح رغبته القوية فى ألا يكتفى بتقديم المشكلات فى مسرحياته ، بل يتعدى هذا الى تقديم الحلول أيضا ، بطريقة واضـحة لا خفاء فيها . وتكون نتيجة هذا الامتناع عن التدخل الصريح فى مصائر شخصياته ان المسرحية تنتهى بطريقة غير محددة . فالشاعر يخرج الى الليل ، ولكن أحدا — سواء فى هذا الشخصيات الأخرى ، أو النظارة ، أو الكاتب

(١) المسرح العالمى . ذكر سابقا . ص ٥٣٧ .

نفسه — لا يعرف ماذا يكون من أمره . وفى هذا يقول مارتنلام : « ان شو قد أفاد من الدرس الذى تلقاه موريلل ، فامتنع هذه المرة عن اعلان الوصول الى حقيقة يدعى انها تصلح لكل الناس .. انه .. فى هذه المرة على الأقل يقف موقفا محايدا بازاء القضية (١) ..

وهناك مثل آخر « للخاتمة التى لا تختم شيئا » فى مسرحيات شو ، غير ان هذا المثل أقرب الى أن يكون نتيجة من نتائج الفشل الدرامى ، منه ثمرة من ثمرات موضوعية شو فى عرض قضية ما .

نجد هذا المثل فى مسرحية بيجماليون ، وهى فى الواقع أشد قربا لفن ابسن فى « بيت الدمية » من كانديدا . ان الموضوع هنا هو فى جوهره نفس موضوع ابسن ، ولو أن هيجنز لا يدانى هيلمر فى أنانيته وتبلده ورغبته فى الاستحواز .

ان ثورة ايليزا ضد هيجنز هى ثورة امرأة تسعى الى التحرر من قيود فرضها عليها الرجل . وهى فى هذا تفعل ما تفعله نورا ، فتترك منزل هيجنز سعيا وراء حريتها ، علها تجدها فى مكان آخر . وكون ان هيجنز ليس زوجا لها ، مثلما ان هليمر هو زوج نورا ، انما هو فارق طفيف بين الموقفين .

والطريقة التى يعالج بها شو موضوعه دراميا هى نفس طريقة ابسن . فمثلما يحدث فى « بيت الدمية » تفاجئنا ثورة اليزا مفاجأة تامة . بل ان ثورة اليزا تنال من التمهيد حظا أقل مما تناله ثورة نورا ، اذ أن ابسن على الأقل يلجأ الى بعض التلميحات والاشارات ، يلقيها هنا وهناك ، قبل أن تحدث ثورة نورا بوقت طويل والنتيجة ان هذه الثورة تصبح أكثر معقولية مما لو لم يلجأ ابسن الى تلميحاته .

(١) ذكر سابقا . صفحتا ٢٧٠ — ٢٧١ .

أما فى « بيجماليون » فان الثورة تحدث فجأة ، على طريقة شو المفضلة . غير ان المؤلف لا ينجح فى اقناعنا بها . ويتبين ا . س . وورد هذا العيب فيقول : «ان شو لم يصمد أمام الضرورة الدرامية فى «بيجماليون». فلو انه سمح للمسرحية أن تسير فى النهج الذى يشير اليه التيار الدرامى ، لتزوجت اليزا من هيجنز [1] . ثم يقرر وورد بعد هذا ان نتيجة هذا العصيان لمقتضيات الضرورة الدرامية ان القضية التى تثيرها المسرحية تظل معلقة فى الهواء ، حتى بعد اسدال الستار الختامى [2] .

غير ان شو اذ يتبع خطى ابسن فى استخدام هذا اللون من الخاتمة ، لا يفعل هذا لمجرد الاتباع بل هو يؤمن بالخاتمة التى لا تختم شيئا كحيلة فنية قائمة بذاتها ، واضافة يقدمها المسرح الحديث لفن الدراما . فهو مثلا حين ينتقد استخدام ابسن للفاجعة فى مسرحياته يقول : « ان القضية لا تقتصر على أن الفاجعة لم تعد تلائم ما تظهره دراساتنا للحياة الحديثة من نتائج . بل هى تتعدى هذا الى مسألة النهاية فى المسرحية . فان ضرورة ايجاد نهاية لكل مسرحية ، سعيدة كانت أو حزينة ، أمر لم يعد فى الامكان المضى فيه : ففى اللحظة التى يتخلى فيها المؤلف عن مبدأ الحوادث والفواجع ، ويقرر أن يقدم « شرائح من الحياة » فى مسرحياته ، يجد نفسه ملتزما بكتابة مسرحيات لا نهايات لها . والستارة الختامية اذ ذاك لا تسدل على بطل قد قتل أو آخر قد تزوج . بل تنزل حينما يكون المتفرجون قد عاينوا مما عرض عليهم من أمور الحياة ما يكفى كى يخرجوا بالدرس اللازم ، فيصبحوا اذ ذاك بين أحد أمرين ، أما أن يغادروا المسرح أو تفوتهم المواصلات » [3] .

(1) ، (2) سبق ذكر المصدر . ص ١٣٢ .

(3) مقدمة لكتاب : « ثلاث مسرحيات لبريو » ص ١٧ .

ان شو هنا يظهر بوضوح كيف ان النهاية المفتوحة قد جاءت نتيجة لثورة المسرحيين المحدثين على المسرحية المحكمة الصنع . وهو أيضا يبرر سقطاته الفنية فيحاول أن يضفى عليها مظهر النظرية الدرامية المقصودة .

وقد سبقت الاشارة فى فصل سابق الى مثل من أمثلة النهاية غير الحاسمة ، والناجمة كلية عن فشل فنى محدد ، وذلك فى أثناء الحديث عن مسرحية : « أشد حقيقة من أن تكون مقبولة » . غير ان هناك مثلا آخر أوضح من هذا وأشد دلالة (فان هناك من ينكر أن « أشد حقيقة » هى مسرحية على الاطلاق) ، نجده فى خاتمة : « مأزق طبيب » ان ديزموند مكارثى يصف هذه النهاية بأنها كارثة [1] . وفى رأيه أن هذه الخاتمة « توهن من الأثر الذى تتركه المسرحية فى النفوس . ذلك انه بالرغم من أن السطر الأخير فى المسرحية قد يكون مقصودا به أن يقدم تلخيصا ساخرا للقصة ، فان هذا السطر يقع من نفوسنا موقعا ضحلا ، كأنما هو محاكاة ساخرة (لشىء أعظم منه) .. وبالاضافة الى هذا ، يشير ماكارثى الى أن الطبيب ريدجون لا ينصف نفسه ولا أهدافه حين يعترف بالجريمة فهو لا يقرر أن يقتل ديوبيدات لمجرد انه (أى الطبيب) قد اشتهى زوجته ، فرغب فى أن يتخلص من زوجها لتنتهى اليه . وهو كذلك لم يفعل هذا رغبة فى انقاذه الزوجة من خيبة أملها فى زوجها . بل ان هناك أسبابا أخرى وراء فعلة الطبيب . ولهذا فان ريدجون حين يدعى أمام الزوجة انه قد قتل زوجها فانما يوقع الاضطراب فى أذهان المتفرجين ، ويخلخل الصورة التى تجمعت لهم عما سبق من أحداث .

وبعبارة أخرى ، نجد أن فشل شو فى مسرحة موضوعه مسرحة مرضية قد أرغمه على أن يخرج على الناس بنهاية يمكن بسهولة أن توصف بأنها

(1) سبق ذكر المصدر . ص ٧٠ .

أسوأ نهاياته المسرحية . ان شيئا يشبه الجريمة قد ارتكب و « المجرم » مع هذا أبعد ما يكون عن معرفة حقيقة الدوافع التى ألجأته الى ارتكابها .

وهذا المجرم يحب زوجة ضحيته ، ولكنه مع هذا ، لا يبوح لها بذلك الحب ولا بالجريمة ، حتى السطور الأخيرة فى المسرحية . وهكذا يضيع شو على نفسه فرصة مسرحة موضوعه مسرحة معقولة ، وذلك بحرمان مسرحيته من الصراع اللازم بين ارادات الشخصيات ، ذلك الصراع الذى كان لا مفر من أن يقوم ، لو أن ريدجون استقر على الدافع أو الدوافع التى حملته على ارتكاب جريمته ، ولو أن زوجة ديوبيدات كانت على علم بمأزق الطبيب . لكل هذا ، يظل مأزق الطبيب مشكلة مجردة ، ومصدرا بكرا من مصادر الدراما لم تمتد اليه يد . ومن هنا كانت النهاية الضحلة .

* * *

لما واجه ابسن القيود الجامدة الخانقة التى تفرضها « الدراما الطبيعية » على من يكتبونها ، قام بمحاولات متعددة للتخلص من هذه القيود . ويصف دكتور جون نورثام فى دراسـته الرائعة (١) لفنية ابسن ، فى كثير من الاسهاب ، الحيل الفنية الكثيرة التى يلجأ اليها المؤلف النرويجى لكى يثرى مسرحياته النثرية ، ويمنحها المزيد من القيمة والمغزى . وأهم هذه الحيل هى : المناظر المسرحية ذات القيمة الرمزية ، والرمز المركزى ، والجمع بين الواقعى والرمزى فى تصوير الشخصية الواحدة .

ولما كان شو يقف نفس الموقف الذى وقفه ابسن من قبل ، ولما كان — الى هذا — لا يخفى اعجابه بأبى المسرح الحديث ، فاننا نجده يستخدم — بدرجات متفاوتة فى العمق والتوفيق — كثيرا من حيل ابسن سالفة الذكر . وكان من الطبيعى أيضا أن يستخدم شو هذه الحيل فى المسرحيات

(١) Ibsen's Dramatic Method.

التى حاول أن يحمل فيها الدراما الطبيعية على أن تتقبل أكثر مما هى مهيأة له .

هكذا نجده فى « كانديدا » ، الى جوار أتباعه لنواحى معينة من تكنيك ابسن سبقت الاشارة اليها ، يستخدم بطريقة أولية ، المناظر وقطع الأثاث وسيلة لالقاء شىء من النور على الشخصيات وعلاقتها المتغيرة بعضها ببعض .

مثال ذلك ، ان مارشبانكس يتحدث مليا مع بروسبيرين ، سكرتيرة موريل ، فى احتمالات نجاح مخدومها فى دنيا الحب ، ويسألها خـلال الحديث : « أمن الممكن أن تقع امرأة ما فى غرامه ؟ » فتجيبه بروسبيرين : « أجل » . وهنا ينهار مارشبانكس ، لأن هذا الجواب معناه تأكيد احتمال أن تكون كانديدا مغرمة بزوجها فعلا . وهنا تقول الارشادات المسرحية : « يتحول عنها ، ويتجه الى كرسى الأطفال الى جوار المدفأة ، حيث يجلس فى أعمق ما يكون الغم » . فاذا ذكرنا ان مارشبانكس يطلع علينـا فى المسرحية ، أول ما يطلع ، كأنما هو طفل صغير ، واذا ذكرنا كذلك أنه ، حوالى نهاية الفصل الأول ، قد تحدى موريل تحديا قويا ، على أساس أن كانديدا انما تنتمى اليه هو ، وليس الى زوجها ، لشعرنا ، ولو شعورا غامضا ، بأن جلوس مارشبانكس فى كرسى الأطفال يرمز الى انهيار موقفه « الرجولى » ضد موريل ، ويشير الى انهيار شخصية مارشبانكس وعودته الى مركز الطفل مرة أخرى .

على أننا على أساس من هذا المثال وحده ، لا نستطيع أن تتحدث عن استخدام شو الرمزى لقطع الأثاث دون أن نتهم بشىء من التصيد للشواهد . غير ان نفس الشىء يحدث فى موضع آخر من المسرحية . ففى « المشهد الكبير » (١) لهذه المسرحية ، حينما تتهيأ كانديدا لتأديب طفليها

(١) La scène à faire.

الصغيرين ، نجد المؤلف يضع شخصياته الثلاث كالتالى : كانديدا فى الكرسى المريح ، وهذا يتناسب تماما مع هدوئها وتمالكها لأعصابها . أما موريل ، الذى تهشم كبرياؤه تماما ، وزال عنه غروره ، فيجلس فى كرسى الأطفال ، بينما يجلس مارشبانكس فى كرسى الضيوف ، وهذا يتفق مع ما وصل اليه من قرار ، وهو أنه من الآن فصاعدا لم تعد له علاقة عاطفية بكانديدا ، وانما هو الآن مجرد ضيف عابر . ولعله من المناسب أن نذكر هنا ان أيا من موريل أو مارشبانكس لا يجلس فى كرسى الأطفال فى غير ما ذكر من مناسبات .

ومن الصعب أن نحدد الى أى مدى كان شو واعيا بهذا الاستعمال الايحائى لقطع الأثاث . فربما لم يكن واعيا به قط . غير انه ، لما كان استخدامه لصورة العذراء مريم يشير الى أن كان يحاول أن يقدم لنا نوعا من التصوير الرمزى لتلك الشخصية ، فليس من قبيل المغالاة أن نقول ان الاستخدام الايحائى للمقاعد كان فى مؤخرة تفكيره ، اذ هو يكتب المسرحية . وصورة العذراء نفسها هى بالطبع أحد أمثلة استخدام شو للايحاء البصرى كمعين من معينات التشخيص .

أما الجمع بين الواقعى والرمزى فى شخصية واحدة ، وهو الحيلة الفنية الثالثة ، بين حيل ابسن السالفة الذكر ، فنجده فى هذه المسرحية متمثلا فى شخصية كانديدا . وقد سبق لنا أن حللنا هذا الجانب فى شخصية كانديدا تحليلا وافيا ، بحيث لم يعد أمامنا هنا الا أن نضيف أن شو لابد كان ينهج فى تصويره لكانديدا على هذا النحو ، نهج ابسن .

فاذا تلمسنا مثلا آخر من أمثلة التصوير المزدوج للشخصية ، وجدنا حالة يمكن مناقشتها فى مسرحية : « عودة كابتن بارسبوند للايمان » . فى هذه المسرحية يقدم لنا شو كلا من ليدى سيسلى واينفليت وكابتن براسبوند على مستويين اثنين . فكلاهما شخص واقعى نعرفه ، وكلاهما أيضا رمز لشىء أكبر منه .

وواضح من مناقشات شو للمسرحية مع الين تيرى ، انه كان يقصد الى تصوير الشخصيتين على المستويين معا . فهو يقول لالين تيرى انه قصد بليدى سيسلى أن ترمز الى السمو الخلقى فى عالم يتحكم فيه القانون (ممثلا فى القاضى ، سير هاوارد هالام) . الذى يصطرع مع الفوضى والمغامرات (متمثلة فى كابتن براسبوند) . لهذا يجعل شو من ليدى سيسلى المرأة الوحيدة الخالية من الرغبات الجنسية فى كل مسرحياته .

وفى هذا يقول شو لالين تيرى : « فى المسرحيات الأخرى جميعا .. وحتى فى « كانديدا » ، استغللت المفاتن الجسدية للممثلة ، بطريقة أو بأخرى ، وذلك بتركيز الاهتمام فيها على النواحى الجنسية .. أما فى شخصية ليدى سيسلى ، فقد استغنيت عن هذا ، وكانت النتيجة أن أصبحت الشخصية أكثر فتنة (١) » . غير اننا — كما فى حالة موريل ومارشبانكس فى مسرحية « كانديدا » — نجد أن القيمة الرمزية للشخصيتين موضوع النقاش ، كامنة فى ذهن شو ، ولا تكاد تتجسد أمامنا . بل انه فى حالة مسرحية « كانديدا » ، هناك على الأقل ميزة — ان تكن صغيرة — فهى على الأقل موجودة — وتلك ان محاولة من نوع أو آخر قد بذلت لاضفاء المعنى الرمزى على المسرحية ، وذلك من خلال صورة العذراء ، وعن طريق التحريك الايحائى لبعض الشخصيات . أما فى « كابتن براسبوند » فلا نجد شيئا من هذا قط . ان الاشارة الوحيدة الى محاولة المؤلف اضفاء المعنى شبه الرمزى على الشخصيتين نجدها فى اللحظات الأخيرة للمسرحية حين يرتفع الحوار — فجأة — الى مرتبة الشعر . ان هذا المشهد الأخير فى المسرحية

(١) رسائل ايلين تيرى وبرنارد شو ، سبق ذكره ، ص ٣١٢ .

هو الذى يربط بينها وبين موقف مشابه فى احدى مسرحيات ابسن ، وهى : « سيدة البحر » . فى هذه المسرحية الأخيرة ، بحار ومغامر رومانتى ، يقوم فجأة ليطالب بالبطلة ، اليدا ، زوجة له ، ويدعوها الى أن تعرض جانبا عن زوجها وبيتها ، لأنها انما تنتمى اليه . هذا العرض هو — أساسا — نفس العرض الذى يتقدم به كابتن براسبوند الى ليدى سيسلى .

وهنا يجدر بنا أن نقدم مقتطفات من المشهدين لأنهما متصلان « بمشهد المزاد » فى مسرحية « كانديدا » ، وكذلك بمشهد غير قليل الشبه بهما ، نجده فى مسرحية : « الانسان والسلاح » ، حيث تقف راينا موقف المعروض للبيع بين بلنتشلى وسير جوس . هذا هو المشهد فى ابسن :

الغريب : .. أسألك ، اذن ، ان كنت على استعداد لأن تمضى معى — تمضى معى بمحض اختيارك ؟

اليدا : (فى رجاء) . أوه ، لا ترجنى ! لا تغرنى هكذا !

(ويسمع صوت جرس باخرة عن مبعدة) .

الغريب : هذا هو الجرس الأول قبل الرحيل . الآن ينبغى أن تقولى لا أو نعم .

اليدا : (تعتصر يديها) أن أقرر ! أن أقرر الى الأبد ! ان اختارك نهائيا !

الغريب : نهائيا . بعد نصف ساعة سيكون الأوان قد فات .

اليدا : (تنظر اليه فى استخذاء واستطلاع) . ما الذى يجعلك تلتصق بى بكل هذا الاصرار ؟

الغريب : ألا تشعرين ، كما أشعر أنا ، بأننا ننتمى الى بعضنا ؟

اليدا : أتعنى بسبب ذلك الوعد ؟

الغريب : الوعود لا تربط أحدا : رجلا كان أم امرأة . اذا كنت

ألتصق بك بكل هذا الاصرار ، فما ذلك الا لأننى لا أملك الا أفعل .

وينتهى الأمر بأن تثبت اليدا للاغراء فتنتصر عليه .

لقد منحها زوجها الحرية كاملة كى تختار بين الحب والزوج . وهذه الحرية تصرف على الفور سحابة الرومانتية التى كانت تهدد البيت ، ويخرج الغريب من حياة الزوجة الى الأبد . انها تختار زوجها . وتتبين حقيقة رسالتها .

أما المشهد عند شو ، فيجرى كالآتى :

براسباوند : ... أود أن أنضوى تحت لوائك . وليس من سبيل الا أن أتزوجك . أتمكنيننى »

ليدى سيسلى : أخشى ألا تكون واعيا بغرابة هذه الزيجة على المجتمع الانجليزى .

براسباوند : لا يهمنى المجتمع الانجليزى فى شىء : فليدعنى هذا المجتمع وشأنى .

ليدى سيسلى : (تنهض ، وبها بعض الخوف) . كابتن باكيتو . أنا لم أقع فى غرامك .

براسباوند : (ينهض هو أيضا ، وهو يسدد اليها نظراته) . لم أقل انك فعلت .

ليدى سيسلى : (تدرك لأول مرة فى حياتها معنى الخوف ، اذ تجده يحاول « دون أن يدرى » أن ينومها مغناطيسيا) . أوه ، أنت خطر !

براسباوند : اسمعى : هل تحبين شخصا آخر ؟

ليدى سيسلى : (تهز رأسها) . لم أقع قط فى غرام رجل ما ، ولن أفعل .

كيف كنت مستطيعة أن أسوس الناس ، لو أنه لا تزال
بى بقية مجنونة من حب الذات » هذا هو سرى .

براسباوند : اذن ألقى جانبا آخر قطعة من ذاتك . تزوجينى .

ليدى سيسلى : (تبحث بلا جدوى عن ارادتها الشاردة) . أفحتم علىّ ؟

براسباوند : لا حتمية هنالك . افعلى اذا شئت . اننى أرجوك ، ومصيرى يعتمد على ارادتك .

ليدى سيسلى : مريع ، لأننى لا أريد — لا أحب .

براسباوند : ولكنك ستفعلين .

ليدى سيسلى : (كمن ضلت السبيل ، تمد يدها اليه ليأخذها) . انا — (يطلق مدفع من الباخرة « ثانكسجيفينج » . تتسع عيناها . وتوقظها الطلقة من السحر الملقى عليها) . ماذا ؟

ثم تأتى لحظة التحول المفاجىء ، غير انها لا تصيب المرأة ، كما يحدث فى ابسن ، وانما تصيب الرجل . لقد حدث شىء ما لبراسباوند . انه « تعثر فأمسكت يده صدفة بسر قيادة الناس » ، كما يقول هو نفسه . لهذا يعرض جانبا عن الاغراء ، ويتبين حقيقة قوته وهدفه .

يبدو من هذه المقارنة أن المنظرين ، بصرف النظر عن شخصية من يصيبه التحول فيهما ، هما فى الواقع متماثلان ، ان موضوع كليهما واحد ، ألا وهو : الرومانتى الذى يجد خلاصة فى عداء للرومانتية ينساق اليه .

غير أن بين المشهدين تشابهما أهم من هذا بكثير . ذلك انه نتيجة لاخفاق الجانب الرمزى فى مسرحية ابسن ، فى الالتحام بالمضمون الواقعى ، ونظرا لعدم وجود رمز مركزى فى المسرحية يوحد وينسق الرموز الفرعية ، ويحقق بينها وبين مادة المسرحية الانسجام المطلوب ، تنهار رمزية المسرحية وتصبح سطحية(١) . أما فى حالة « كابتن براسباوند » فاننا لا نجد حتى

(١) راجع كتاب : Ibsen's Dramatic Method • سبق ذكره • ص ١٤٥ •

تلك الرمزية السطحية ، بطريقة متسقة متصلة . ومع ذلك ، فوجودها فى المشهد الأخير للمسرحية ، يقرب كثيرا بين « كابتن براسباوند » و « سيدة البحر » . فعلاوة على تماثل المشهدين فى كلا المسرحيتين ، هناك شخصية البحار الشريد فى كل ، وهناك الاعتماد على الايحاء اللفظى كوسيلة لخلق جو من البعد عن هذا العالم ، وهناك أخيرا التحول المفاجىء ، غير المقنع الذى يصيب الشخصيتين ، والذى يحول الواحد منهما من الرومانتية الى العداء للرومانتية . (وهذا الموقف الأخير يخطأ المؤلفان فيسميانه واقعية) .

والمسرحيتان ، بعد هذا ، مثلان من أمثلة محاولة الدراما الطبيعية أن تتخطى القيود التى يفرضها عليها شكلها . وفى هذه المحاولة ، يأتى شو بعد ابسن فى الزمن فيكون من الطبيعى أن يستجيب نفس استجاباته ، ويبذل نفس محاولاته ، بل ويقتبس بعض حيله الفنية ، ويكرر بعضا من شخصياته ومواقفه .

* * *

فى مسرحية : « مهنة مسيز وارين » يقفو شو عن كثب اثر ابسن ، فيستخدم حيلة ابسنية معروفة هى سرد القصة عن طريق التراجع من الحاضر الى الماضى . وفى هذا يقول مارتن لام : « ان فنية البناء .. مقتبسة من ابسن . وحركة المسرحية بأجمعها تحددها حوادث حدثت فى الماضى ، تبين رويدا رويدا للشخصيات »(١) .

وهكذا نجد فى مسرحية شو ان عملية جلو ماضى مسيز وارين لباقى الشخصيات والمتفرجين تستغرق الفصول الثلاثة الأولى بأكملها من المسرحية . يفعل شو هذا عامدا وبدهاء . وأول اشارة الى أن شيئا غير مألوف يكتنف حياة مسيز وارين نجدها حينما تقول : ڤيڤى ، ابنتها ،

(١) سبق ذكره • ص ٢٥٩ •

لبرايد ، فى الفصل الأول من المسرحية ، انها لا تكاد تعرف أمها ، وحينما تمضى الفتاة فتقول ان أمها قد عاشت دائما فى بروكسل أو فينا ، ولم تسمح لها قط بالذهاب اليها ، يزداد الشك فى نفوسنا . ولا يلبث هذا الشك أن يصبح حقيقة حينما يرفض برايد أن يفضى الى ڤيڤى بما يعرفه عن أمها . وحينما يوافق برايد ، بعد الحاح ، على أن يكشف السر للفتاة ، يمنعه من أن يفعل ذلك دخول مسيز وارين ومعها صديقها كروفتس .

وهكذا لا يسمح شو للفضول الذى أثاره فى نفوسنا بأن يتبدد عن طريق الاشباع . وفى نفس الوقت لا يترك المؤلف ذلك الفضول يموت من الاهمال . اذ أن دخول مسيز وارين هو فى حد ذاته بعض الجواب على التساؤلات التى تقوم فى نفوسنا . انه جواب بصرى على تلك التساؤلات. ذلك اننا نستطيع أن نخمن من الملابس التى ترتديها مسيز وارين ، (قبعة متألقة وبلوزة مرحة تلتصق تماما بصدرها ، ويخرج منها كمان على آخر طراز) ومن طريقتها فى التصرف (مدللة شيئا ما ، ومتحكمة ، وظاهرة السوقية ، ولكنها .. طيبة القلب ، لا غبار عليها ..) ومن خلقتها (كانت جميلة ذات يوم ..) أى امرأة فى النساء هى . وفى هذه المحاولة لاكتشاف شخصية مسيز وارين يعيننا أيضا ظهور كروفتس معها ، ومعاملتها له معاملة ودية وثيقة . ان الارشادات المسرحية تصفه بأنه « حليق الذقن ، له فكان كفكى البولدوج ، وأذنان كبيرتان منبسطتان ، وعنق غليظ : انه خليط مهذب من أشد سكان أهل المدن غلظة قلب ، ومن الرجل الرياضى ، ورجل الهوى » . وهكذا يظل اهتمامنا بمسيز وارين قائما ، بفضل ما تلبس وما تأتى من حركات ، ومن تصادق من الناس .

ثم يزداد هذا الاهتمام نتيجة لما يدور بين برايد وكروفتس من حوار . اننا سرعان ما تتبين أن أحدا منهما لا يعلم من هو والد ڤيڤى . وان كروفتس

يعتقد أنه هو نفسه والدها . وتتبين كذلك أن لمسيز وارين عشاقا كثيرين ، ولكن برايد ليس أحد هؤلاء العشاق . ومع هذا فلسنا ، حتى الآن ، فى مركز يسمح لنا بأن نحدد مكان مسيز وارين فى المجتمع . انما يتضح لنا أن اسم « مسيز وارين » هو اسم مستعار ، وأن حياة هذه السيدة لابد وأن تكون خارجة على العرف بطريقة أو أخرى . وقرب نهاية الفصل يربط المؤلف بين ماضى مسيز وارين وبين القس صامويل جاردنر ، اذ تتبين انه — فى شبابه — كتب لها مجموعة كبيرة من الخطابات الغرامية وكان اسمها اذ ذاك مس ڤاڤاسور .

ثم تنزل الستارة وقد تضاعف فضولنا وتطلعنا . وهذه النهاية المسرحية الجيدة ، مضافة الى الطريقة الفعالة التى تدخل بها مسيز وارين وصديقها كروفتس المسرح فيمنعان برايد من الكلام ، توضح الى أى مدى اهتم شو ببناء مسرحيته . وثم دليل آخر على مهارته فى البناء ، وذلك انه يسمح للمتفرجين بأن يعرفوا من ماضى مسيز وارين أكثر مما تعرف ابنتها ڤيڤى . وهذا الأمر يجعل المتفرجين يشعرون بأن المؤلف قد فتح لهم قلبه ، ولهذا يتضاعف اهتمامهم بالمسرحية .

فى الفصل الثانى يعود المؤلف الى الايماءة التى ألقى بها القاء خفيفا فى الفصل السابق ، من وجود علاقة غرامية سابقة بين القس صامويل ومسيز وارين ، فينمى هذه الايماءة قليلا بأن يجعل القس يرفض زواج ابنه فرانك من ڤيڤى . ان له أسبابا فى هذا الرفض ، ولكنه يأبى أن يكشف عنها .

والى هنا يقف شو فى تطويره لهذا الخط من خطوط المسرحية ، فلا يعود اليه فى هذا الفصل مرة أخرى . وبدلا من هذا ، يزيد من اهتمامه بعلاقة مسيز وارين بكروفتس . يقول كروفتس لمسيز وارين : « اسمعى ياكيتى ، انت امرأة عاقلة ، فلست محتاجة الى التظاهر امامى برفعة الخلق .

أنا لا أطلب منك تفسيرات ، ولا أنت ملزمة بالرد على أية أسئلة » . وفى هذه العبارة نجد ايماء قويا بأن ثمة مشاركة غير شريفة بين الاثنين فى أمر لا نعلمه ولن نتبينه قبل أن ننتقل الى الفصل التالى .

ثم نلتقى بأول كشف رئيسى فى المسرحية ، وذلك خلال المشهد القوى الذى تواجه فيه ڤيڤى أمها قرب نهاية الفصل . وهنا يجدر بنا أن نقرر ان هذا المشهد ، بما يتضمنه من تبادل فى المواقف بين ڤيڤى وأمها ، وتحول الواحدة منهما من المتهم الى موجه الاتهام وبالعكس ، يعيد الى الأذهان المشهد المشابه الذى يكون بين نورا وزوجها فى الفصل الأخير فى « بيت الدمية » . والى جانب انقلاب المواقف ، نجد العناصر الأخرى التى تكون البناء فى مسرحية ابسن ، مثل النقاش الذى يدور بين الشخصيتين ، وتحول احداهما من وجهة نظرها الخاصة الى وجهة نظر خصمها فى النقاش . أما الصلح الذى يتم فيه بين ڤيڤى وأمها فهو أمر مؤقت ، ولا تلبث المرأتان أن تتخاصما مرة أخرى ، فتترك ڤيڤى أمها نهائيا فى الفصل الأخير للمسرحية ، وبهذا يتم الانطباق بين مسرحية شو وبين « بيت الدمية » ، حيث تترك نورا زوجها . وحينما تقرر ڤيڤى أن تترك مسيز وارين ، يكون انقلاب آخر فى المواقف قد تم ، تصبح ڤيڤى بمقتضاه موجهة الاتهام ، وتصبح أمها متهمة . هنا تقول ڤيڤى لأمها عبارة مشابهة لما تقوله نورا لزوجها . تقول ڤيڤى : « أنت فى أعماقك امرأة محافظة » .

غير اننا انما نذكر هذا كله عرضا . انه يوضح مرة أخرى كيف أن شو يبدأ فيستعير واحدة من حيل ابسن الفنية ثم لا يلبث أن يجد نفسه يستعير حيلا أخرى كثيرة . ولنعد الآن للنقطة الجوهرية فى الموضوع .

اننا نعلم الآن تماما حرفة مسيز وارين . هنا تحس ڤيڤى بالعطف على أمها ، وتعتبرها ضحية الظروف . وتعجب بقوة شخصيتها ، التى منعتها أن

ترضخ للفقر والانحطاط . لهذا ينتهى الفصل والبنت وأمها على وفاق تام ، ويخيل الينا أن الأمر بينهما قد استتب ، ولا يمكن لشىء أن يعكر صفوهما مرة أخرى .

غير أننا سرعان ما نتبين خطأنا . ففى مشهد الخطبة بين كروفتس وڤيڤى ، الذى يأتى فى الفصل الثالث ، تظهر الحقيقة المروعة ، سافرة ، كاملة ، لأول مرة . ان مسيز وارين ليست بغيا سابقة وحسب ، بل هى لا تزال كذلك الآن . بل ليس هذا كل شىء . انها شريكة فى سلسلة من دور الخنا تمتد فوق معظم أوربا . وكروفتس هو شريكها فى تجارتها . والاثنان يديران شركتهما بطريقة تجارية صرف .

وحينما تعلم ڤيڤى بكل هذا تشعر أنها قد انضمت الى زمرة المغضوب عليهم . غير أن المفاجآت لا تنتهى عند هذا الحد . فان كروفتس يلقى أمامها بقنبلة أخيرة ، قبل أن يتركها مع فرانك . انه يقدم الواحد منهما للآخر على أنه أخ أو أخت غير شقيق . ذلك أن القس صموئيل جاردنر كان أحد العشاق الأوائل لمسيز وارين .

وهكذا يتم سرد قصة مسيز وارين . ان ماضى هذه السيدة يطل علينا فى أكمل صورة ، كأنما هو القدر المسلط على شخصيات المسرحية . انه قدر عنيد لا يرحم كذلك الذى نجده فى مسرحية « الأشباح » ، وهى مسرحية ثانية من مسرحيات ابسن كانت فى بال شو وهو يكتب مسرحيته . (فهو يعترف بأنه استعار من تلك المسرحية نظرتها المحدثة لصلة الدم[1]) . ان هذا الماضى المريع يفرق بين الأم وابنتها ، وبين البنت وحبيبها ، وعلى هذا المستوى ، نجد شو يحاكى ابسن محاكاة تامة .

غير ان أكمل صورة لمحاكاة شو لتكنيك ابسن كما طوره وكمله هذا

(١) جوهر الابسنية ص ١٤ .

الأخير فى مسرحية « البطة البرية » ، نجـده فى مسرحية « بيت القلوب المحطمة » . لقد كتب شو هذه المسرحية الأخيرة على الطريقة الروسية متخذا تشيخوف معلما له . ولهذا السبب بالذات سنجد ، خلال التحليل التالى — ان المسرحية مدينة بالكثير لفن أبسن ، ذلك ان المعلم النرويجى الكبير كان هو نفسه استاذ تشيخوف فى التكنيك . وبينما نجد أن ثمة جوا واضحا من أجواء تشيخوف فى مسرحية شو ، وخاصة فى الفصل الثالث منها ، فاننـا سنتبين أيضا أن كل السمات الرئيسية للتكنيك تتبع — الى درجة تثير الدهشة — تكنيك « البطة البرية » . والتفسير الذى نجده لهذا هو ان شو قد قرأ تشيخوف وابسن معا وتأثر بكليهما فى نفس الوقت .

« فى البطة البرية » يجعل ابسن الرمز الرئيسى فى مسرحيته رمزا مرئيا ، ويعرضه أمامنا على المسرح . ان غرفة السقف التى يسكنها العجوز اكدال ، بما فيها من حيوان وطير (وخاصة البطة البرية) سرعان ما تصبح المركز الرئيسى المرئى للمسرحية . وهذا المركز يرتبط بعديد من الوسائل المختلفة بالشخصيات الرئيسية رامزا الى حياتهم الخربة المهيضة ، ومعلقا على هذه الحياة فى نفس الوقت .

وهذه الحيلة الفنية يتبعها شو بأدق تفاصيلها فى مسرحيته . ان رمزه الرئيسى هو بيت القلوب المحطمة . وهو يقدم هـذا البيت على المسرح ، تقديما ماديا ورمزيا معا . انه بيت كابتن شو توفر وعائلته ، قد صنع على هيئة مركب . وهو أيضا : « السفينة التى نركبها جميعا . سجن الروح الذى نسميه انجلترا » ، كما تقول احدى الشخصيات . وهو يرمز كذلك الى أسلوب الحياة التى كانت الطبقات المثقفة والغنية فى أوروبا تحياها قبل الحرب العالمية الأولى . وكما يحدث فى « البطة البرية » نجـد أن الرمز الرئيسى يركز الحياة المادية والروحية للشخصيات ، ويعلق فى الوقت نفسه على هذه الحياة .

وفى بناء المنظر نفسه ، يستعير شو احدى حيل ابسن . ان العجوز اكدال دائم الخروج من غرفته والدخول الى غرفة السقف ، لكى يتناول شرابا ، بحجة ملفقة أو أخرى . وشو يجعل شو توفر يفعل المثل . انه يندفع من القاعة الى مخزن الطعام ، طلبـا لكأس من الروم فى غالب الأوقات ، وبحجج ملفقة أيضا . بل ان التماثل بين الشخصيتين يذهب الى أبعد من هذا . فكلاهما يتمسك — الى درجة تثير الرثاء — بالرداء الرسمى الذى يمثل مهنته السابقة . وكلاهما يختص نفسه بمكان خاص به ، يعتبره قدس الأقداس ويحتفظ فيه بكل ما يمثل ماضيه الحى . فالعجوز اكدال يجعل من غرفة السقف ذات أشجار عيد الميلاد الميتة ، رمزا للغابات التى كان يعمل بها فيما مضى . وشو توفر يتخذ من الحديقة برجا للمراقبة .

على أن شو توفر يعتبر أكثر تركيبا بكثير من أية من شخصيات « البطة البرية » . انه فى تعدد معانيه ومغزاه يساوى بيرجنت ، شـخصية ابسن الرائعة ، التى قدمها لنا فى مسرحية تحمل نفس الاسم . ذلك ان شو توفر هو هيلمر اكدال ، فى نفس الوقت الذى هو فيه العجوز اكدال . ان هيلمر اكدال يعيش على « كذبة منقذة » ، تلك انه بسبيل أن يخرج على العالم باختراع ما . ونفس الكذبة تنقذ شو توفر من الانهيار الكامل — انه ينتظر أن يصل الى الدرجة السابعة من درجات التركيز ، ويعيش على أمل ما سوف يحققه هذا الوصول .

والى جوار ان شو توفر انسان بذاته يعيش فى ظروف مادية معينة ، نجد انه أيضا رمز . وهذه الشخصية المزدوجة التى يتمتع بها ، والتى تجعله حقيقة ورمزا فى آن واحد هى التى تمنحه الطرافة والعذوبة اللتين نحسهما نحوه . ان شو يستخدم فى براعة سلسلة من الايماءات الى شـو توفر أو التعليقات عليه ، كوسيلة من وسائل تجسيم وتعميق شخصيته . وهذه

الايماءات والتعليقات يقدمها شو توفر نفسه تارة ، وتارة أخرى تقدمها غيره من الشخصيات . فمثلا ، لاتكاد تمضى لحظات قليلة على بدء المسرحية حتى تقول المربية جينيس للفتاة ايللى : « يقولون انه باع نفسه للشيطان ذات مرة فى زانزيبار ، حينما كان قبطانا . وكلما كبر الرجل فى السن كلما ملت الى تصديق ما يقولون » . وهذا التعليق يؤثر لتوه على خيالنا ، بما يربط — ضمنا — من أمور شوتوفر بامور رجل آخر باع روحه للشيطان هو الدكتور فوست . ثم يدفع شو توفر نفسه بالوهم خطوات الى الأمام حينما يقول لمانجان انه تزوج زنجية من جزر الهند الغربية(١) . ثم يأتى هيكتور فيقدم ايحاء جديدا . انه يخبر راندال بأن شو توفر قد باع روحه للشيطان مقابل زواجه من ساحرة سوداء ، وأن بنتيه الجنيتين هما النتاج الصوفى لهذا الزواج(٢) . وقبل هذا بقليل يصف هيكتور شو توفر بأنه « البحار العتيق »(٣) وهو وصف موفق نظرا لاشتراك شو توفر مع البحار العتيق فى الخطيئة ، والمهنة ، والسن ، والزى ، واللحية .

وفى ختام الفصل الثانى يردد هيكتور دعاء أولبانى (٤) للسماء أن تسقط وتطوى سجل الحياة :

انقضى ، وفضى الحياة !

بقوله :

انقضى ، انقضى وحطمى .

(١) الفصل الأول .
(٢) الفصل الثانى .
(٣) الاشارة هنا هى لقصيدة كوليريدج المعروفة : « البحار العتيق » .
(٤) « الملك لير » ، الفصل الخامس .

اذ ذاك نجد أنفسنا قريبين من « النهاية الموعودة » أو بازاء « صورة من يوم الفزع الأكبر »(٥) ، وهذه نغمة تتردد خلال المسرحية بأكملها ، وتعمق فيها صيحة شو توفر قبيل النهاية ، قائلا : الزموا أماكنكم ، أيها البحارة ، وانتظروا يوم الحساب : وقوله : « ها قد أتى يوم الحساب » .

غير أن ايماءة شو « للملك لير » لها أبعد مما تقدم من معنى . فان المؤلف لابد كان يفكر فى شخصية لير وهو يرسم شو توفر . ان الأخير له نفس صراحة لير واندفاعه وحبه للتحكم وجنونه . وهو الى هذا يقاربه فى السن ، فهو فى الثامنة والثمانين ، كما يقول للمربية جينيس . وكمثل الملك أيضا ، نجده أبا لبنتين ، يصف هو احداهما بأنها شيطانة (٢) وهو كذلك يوافق هيكتور على وصفه هيزيون بأنها جنية . ثم ان علاقة شو توفر بايللى لا تلبث أن تتطور حتى تقارب ما يقوم بين كورديليا ولير من علاقة . تقول ايللى لشو توفر : « أنا أعلم انك مفتون بى » . ثم تمضى هذه العلاقة حتى تتحول الى زواج روحى (٣) ، وهذا بالضبط هو نوع العلاقة التى تقوم بين كورديليا ولير .

وقرب نهاية الفصل الأخير من المسرحية يطلع شو توفر علينا وقد أصبح القائد الرمزى لبريطانيا . هنا يندمج الواقعى والرمزى فى شخصيته اندماجا متسقا ، لا تجد نظيره الا فى أكثر أعمال ابسن نضجا . يقول شو توفر : فى السفينة التى هى بريطانيا ، يقبع القبطان فى سريره ، يشرب الماء الآسن . « أما البحارة فهم يلعبون القمار فى المقدمة » نسمع هذا فنذكر أن شو توفر يهرع دائما الى مخزن الطعام ليشرب الروم ، بينما « بحارته » ، أى أهل بيته ، يضيعون وقتهم فى التافه من الكلام وفى الحب وترتيب الزيجات.

(١) الملك لير . الفصل الخامس .
(٢) الفصل الثانى .
(٣) الفصل الثالث .

هكذا تنطبق الصورتان ، الواقعية والرمزية تمام الانطباق ، ويصبح « بيت القلوب المحطمة » انجلترا وبيت القبطان فى آن واحد .

ثم ان الشكل الذى يأخذه الرمز ، شكل الباخرة ، يزيد فى تأكيد العلاقة بين الرمز والواقع . ان انجلترا ، وهى دولة تجارية ، انما تعيش بين الدول بفضل سيطرتها على طرق العالم المائية ، فاذا سمحت لسفنها بأن ترتطم بالصخور ، فتغرق وتتحطم ، فقد انتهى أمرها . ومن هذا الرمز الرئيسى ، يتفرع رمز واحد آخر على الأقل يتمثل فى تمثال الوجه الانسانى المثبت على مقدمة السفينة التى كان يقودها شو توفر فى الماضى واسمها « دوتتليس » ان شو توفر يشير الى هذا الرمز فى الفصل الأول ، حينما يقول مخاطبا ايللى : ان ابنته الثانية ، اريادنى ، كانت تعتقد وهى طفلة صغيرة ان هذا الوجه هو أجمل ما فى الوجود . فلما كبرت اريادنى تزوجت موظفا فى وزارة المستعمرات يشبه وجهه وجه الباخرة ، وهى الآن تعيش معه فى مكان ناء من الامبراطورية . وزوج اريادنى يشبه وجه الباخرة ، لأن كليهما له نفس الملامح المعبرة عن الصلابة والنشاط العملى . فكأن الباخرة الواقعية « دوتتليس » ترتفع الى مقام الرمز بفضل عامل مشترك يجمع بينها وبين الباخرة الرمزية التى تمثل انجلترا . ان قائد الباخرتين واحد ، هو فى حالة « دوتتليس » القبطان شو توفر ، وفى حالة الباخرة الرمزية ، هو شو توفر الرمزى الذى يشير الى زعامة بريطانيا . وفى هذا المقام يجدر بنا ملاحظة أهمية معنى اسم الباخرة دوتتليس أى : « التى لا تخاف » .

فى تلك الأيام كانت بريطانيا جمة النشاط ، لا تخاف . وبهذه الطريقة يصبح لسير هيستينجر اتاروود ، زوج اريادنى الغائب ، بعض القيمة الرمزية السطحية ، انه يمثل الامبراطورية . (يلاحظ أن شو يخلع نفس

القيمة الرمزية على موظف آخر من موظفى وزارة المستعمرات فى مسرحية أخرى من مسرحياته تستخدم هى أيضا السفينة رمزا لبريطانيا ، وهى مسرحية : « على الصخور ») .

فاذا تأملنا الشخصيات الأربعة : سير هيستنجر ، وهيكتور هاشاباى وزوجته مسيز هاشاباى ، وليدى اتاروود لوجدناها كلها ذات معانى رمزية . ويرى ستراووس (١) ان هذه الشخصيات تمثل — على التتابع : الامبراطورية ، والبطولة والحب والكبرياء . غير ان سلوك الشخصيات : الثانية والثالثة والرابعة منها يوفر لنا تعليقا واضحا على كل منها . ان بطولة هيكتور زائفة ، (مثال ذلك ، انه يضىء الأنوار أثناء الغارة الجوية) . وشعر مسيز هاشاباى مستعار ، فكأن حسنها هو الآخر زائف . أما كبرياء ليدى اتاروود فهو تظاهر . انها تهين نفسها بحب هيكتور ، الذى لا يبادلها ذلك الحب . ان الركيزتين اللتين يستند اليهما كبرياؤها ، وهما المظهر المحترم والوضع الاجتماعى ، سرعان ما يكشفهما لنا المؤلف ، فاذا بهما فارغتان ، لا أساس لهما .

وهذا المزج بين الرمز العميق والرمز السطحى نجده فى كثير من مسرحيات ابسن . نجده فى « بير جينت » ، وفى « سيدة البحر » ونجده بصفة خاصة فى « عندما نستيقظ، نحن الموتى » .

ويستخدم شو واحدة من حيل ابسن الأثيرة لديه ليبرز القيمة الرمزية السطحية لهيكتور وهذه الحيلة هى ما يسمى بالحركة الموضحة illustrative actien . وهذه الحيلة نجدها كثيرا فى مسرح ابسن ، ومن أشهر أمثلتها رقصة الترانتيلا التى تقوم بها نورا فى « بيت الدمية » . اذ ذاك يستخدم ابسن الرقصة كوسيلة من وسائل ايضاح حالة نورا النفسية ، كما يستعملها

(١) Bernard Shaw, Art. & Socialism. ص ١١٢ .

أيضا كتعليق على هذه الحالة . وبالمثل ، نجد فى « بيت القلوب المحطمة» ان هيكتور يدخل فى مبارزة مع خصم وهمى ، ويتضح لنا انه يفعل هذا كنتيجة لنزاع على حب سيدة ما . اذ ذاك يستخدم هيكتور احدى العصي سيفا له ، ثم يدخل فى عراك مستيئس مع عدوه ، وبعد أن تتابع عليه الهزيمة والنصر يدفع بسيفه فى جسد عدوه حتى المقبض . ثم يدخل هيكتور السيف فى جرابه ويلقى به على أريكة ، ويغيب فى حلم من أحلام اليقظة اذ هو يفعل هذا . ولا يلبث أن يحدق فى عينى « سيدة وهمية » ، ويحيطها بذراعيه ، ويقول لها فى صوت عميق أخاذ : « أتحبيننى ! » .

عن طريق هذه الحادثة ، تبرز للمتفرجين القيمة الرمزية السطحية لهيكتور . ان المؤلف يريد له أن يرمز الى الفروسية والبطولة . « وتجاوز الذروة » الذى يحدث بعد هذا بقليل ، حينما يفاجىء شو توفر هيكتور وسط هذا الهذر ، يكشف عن زيف تلك الفروسية والبطولة . واذ يأخذ هيكتور يبرر مسلكه المضحك بالقيام بسلسلة من حركات الجمباز ، متظاهرا بأنه انما يقوم بتمرينات رياضية ، تتبين كم أن بطولته سخيفة ومضحكة .

وفيما يخص القيمة الرمزية السطحية لبعض الشخصيات ، نجد شو يستخدم حيلة أخرى من حيل ابسن الفنية ألا وهى : حيلة « المواقف المتقابلة » . وهكذا نجد شو يرسم لنا موقفا متقابلا بين مانجان الرأسمالى ، واللص الذى يقحم نفسه على حوادث المسرحية — أو بين « اللصين » كما يقول هيكتور معلقا فى ذكاء على حقيقة مهنة مانجان . وأقرب مثل لهذا فى مسرح ابسن نجده فى الموقف المقابل الذى يرسمه النرويجى الكبير فى مسرحية : « أعمدة المجتمع » بين بيرنيك الرأسمالى وبين اون ، عامل بناء السفن ، نظرا لتماثل الدورين الذين يلعبانهما فى المجتمع .

وفى شو ، نجد أن الموقف المتقابل مرتبط بالغارة الجوية . ان كلا « اللصين » يموت فى الغارة . ويجد ويليم اريڤين فى هذا نبوءة رمزية ، فهو

يتبين فيها « ان حربا كبرى ستنشب ، تلقى فيها الرأسمالية حتفها (١) » . ويضيف الموقف المتقابل لهذه النبوءة صفة ، ويوفر لها تعليقا . فمنه نعرف أن الرأسمالية لصوصية .

وآخر نقطة نود أن نبحثها فى هذا الموضوع ، بها كثير من الطرافة ، لأننا نادرا ما نجدها فى مسرح شو . تلك هى الاستخدام الرمزى للاضاءة . ان هذا اللون من الاضاءة يكثر استخدامه فى مسرح ابسن ، وأشهر أمثلته نجدها فى مسرحية : « الأشباح » حيث ضوء الشمس رمز للحياة النظيفة الصحيحة التى لا تصبح قط فى متناول مسيز الفينج وابنها أوسوالد .

أما فى « بيت القلوب المحطمة » فاننا نجد أن استخدام الاضاءة على هذا النحو هو استخدام عارض وبدائى . فقرب نهاية الفصل الأول ، تنجح مسيز هاشاباى فى اقناع شو توفر بأن يحول واحدا من اختراعاته من خدمة السلم الى خدمة الحرب ، وذلك كى تسعى اليه الثروة . ولما تنتهى من اقناعه تتركه بمفرده وتخرج مع زوجها . ويقول هذا الأخير لشو توفر قبل أن ينصرف : « هل انير لك الأنوار ؟ » فيقول شو توفر . « لا . زد من كثافة الظلام . فالمال لا يأتى مع الضوء » . هنا يمثل الظلام المادى الظلام الخلقى الذى يقدر وحده على منح الثروة .

ان هذه النقطة طريفة ، لأنها تبين كيف ان شو ، بعد أن قرر المضى فى أعقاب ابسن فى محاولة اثراء الدراما الطبيعية بمحتوى يعلو على مجرد « الواقعية » ، قد وجد نفسه يستخدم حيله جميعا ، بأدق تفصيلاتها ، وواضح طبعا ان المثال الذى ضربناه من مسرح شو يمثل الاضاءة الرمزية فى مرحلة جنينية ، غير ان هذا لا ينفى وجود هذه الاضاءة أصلا (٢) .

---

(١) سبق ذكره . ص ٢٩٥ .

(٢) هناك مثل آخر من أمثلة الاضاءة الرمزية فى مسرح شو ، نجده بعد مشهد الصلح بين فيفى وامها ، قبيل نهاية الفصل الثانى من مسرحية : « مهنة مسيز وارين » .

وتعتبر الرموز التى يستخدمها شو أوسع مدى من تلك التى يستخدمها ابسن . ان « بيت القلوب المحطمة » تمثل أجيالا بأثرها ، وتقدم أسلوب حياة طبقة بأكملها . أما (البطة البرية) فتختص نفسها بحالة فردية ، هى حياة أسرة معينة . وهذا ، بالطبع ، لا يعنى أن رمزية شو هى بالضرورة أعمق من رمزية ابسن . ففيما يخص العاطفة التى تكمن وراء المسرحيتين ، نجد أن مؤلف البطة البرية ، أشد احساسا بعاطفته ، وأنجح فى نقلها لنا . ولهذا تصبح التجربة الخاصة فى المسرحية تجربة عالمية . أما مسرحية شو فتمد ظلها على رقعة كبيرة من أوروبا . ان أبعادها هى أبعاد اللوحة الحائطية، بينما أن مسرحية ابسن هى تفصيل مكبر من احدى اللوحات . وفى مسألة اتساع المدى هذه ، نجد شو أقرب الى تشيخوف منه الى ابسن . فكلا المؤلفين ، الايرلندى ، والروسى ، يجعل من رمزه ممثلا لحياة بأكملها ، ويصور فى مسرحيته أسرا كبيرة وأجيالا عديدة هى عماد المجتمع نفسه ، يصورها على أنها تسرع الى الفناء .

ويمكن ، دون حرج ، أن نقول ان شو توفر هو أعظم من أية شخصية تلقاها فى مسرح ابسن النثرى . اننا لا نجد ضريبا له فى غير المسرحيات الشعرية ، نجد هذا الكفء فى شخصية بيرجينت .

ومن جهة أخرى ، نجد شو يخرج على تكنيك أبى المسرح الحديث خروجا واضحا ، وذلك فيما يخص دور الكارثة فى المأساة الحديثة . ففى المقدمة التى كتبها لكتاب : « ثلاث مسرحيات لبريو » ، يشرح شو الأسباب التى تدعوه الى نبذ استخدام الكارثة فيقول : « فى مسرحيات ابسن نجد التقاليد القديمة والظروف الجديدة التى طرأت (على الدراما) تتضارع سويا فى المسرحية الواحدة .. وكل الأسى والملل اللذين يجعلان مسرحياته تحز فى النفس ، انما هما الأسى والملل اللذان تبعثهما الحياة الرتيبة الراكدة،

التى لا يحدث فيها شىء ، ومع هذا نراه ينهى مسرحياته بكارثة من تلك الكوارث التقليدية التى نجدها فى المسرحيات الشعرية ذات الخمسة فصول . ان هيدفج وهيدا تطلقان النار على نفسيهما . وروزمر وربيكا يلقيان بنفسيهما فى البركة . وسولنيس وروبيك يقذفان بنفسهما من حالق. ويموت بوركمان أثر مأساة مسرحية حادة ، دون ما سبب ظاهر . ولن أردد هنا ، ما سبقت أن قلته ، من أن هذه المآسى مفتعلة ، لأن الاخراج الموفق غالبا ما يجعلها تبدو وكأنها طبيعية لا مفر ؛ ولكننى أقول أن حذف هذه المآسى يجعل المسرحيات أشد حزنا وأكثر اقناعا (١) » .

كتب شو الكلام المتقدم عام ١٩٠٩ . وفيما بين عامى ١٩١٢ — ١٩١٣ أضاف فصولا جديدة للطبعة الأولى من « جوهر الأبسنية » التى أخرجها عام ١٨٩١ . وفى هذه الفصول نجده يعدل من الموقف الذى اتخذه فى مقدمة « ثلاث مسرحيات » . انه الآن يقول : «غير أن الكارثة فى مسرحيات ابسن، حتى حينما تبدو لنا مفتعلة ، وحتى حينما تصبح المسرحية أقوى مأساة بدونها ، ليست صدفة على الاطلاق ، ولا يحدث أبدا أننا نجدها الباعث الأساسى لقيام المسرحية .. أما عن حوادث الموت فى الفصول النهائية من مسرحيات ابسن ، فهذه انما هى بمثابة كنس المسرح وتنظيفه من بقايا اناس انتهوا دراميا . ان سقطة سولنيس من البرج .. هى حدث رمزى .. وهو (أى ابسن) لا تأخذه رحمة بهيدفيج ويولف لأنه يريد أن يستخدم موتهما وسيلة لكشف آبائهما .. »(٢) .

ولعل هذا التعديل فى موقف شو من ابسن يرجع الى أنه فى عام ١٩١١، قدر لشو أن يكتب مأساة هى : « مأزق طبيب » . حيث حاول ، متابعة

(١) مقدمة : « ثلاث مسرحيات لبريو » . صفحتا ١٦ ، ١٧ .
(٢) جوهر الابسنية . صفحتا ١٤٣ ـ ١٤٤ .

لما كان يعتقده هدفا لابسن فى مسرحيته : « البطة البرية » و « الصغير يولف » أن يستخدم وفاة ديوبيدات وسيلة لكشف القناع عن مهنة الطب. ومع هذا ، فان هذا التعديل الذى أجراه شو فى موقفه ، انما يقربه من الحقيقة فيما يخص الامكانيات الدرامية للموت ، وللكارثة بصفة عامة ، وان كان لا يغير كثيرا موقفه من الكارثة فى مسرحياته هو . وعلى سبيل المثال نجد فى « بيت القلوب المحطمة » ان كارثة موت مانجان واللص لا تستغل لاحداث تأثير قوى على المتفرجين . ان هذه الحادثة تأتى عرضا ، لدرجة أنها لا تترك وراءها من أثر الا « الدرس » الذى يريد لنا شو أن نستفيده منها . وفى : « مأزق طبيب » ، يحرص شو كل الحرص على أن يضيف الى منظر الموت بعض سمات هزلية هى من القوة بحيث أن موت ديوبيدات لا يسمح له قط بأن يكون المؤثر الوحيد فى نفوسنا .

فاذا عدنا ، بعد هذه الرحلة القصيرة فى أرض النظرية الدرامية ، الى تفحص مسرحية : « مهنة مسيز وارين » لوجدنا شو فيها يقف فى منتصف الطريق ، فلا هو يرفض تماما ، ولا هو يقبل قبولا خالصا موقف ابسن من الكارثة . فليس ثم كارثة مادية فى « مهنة مسيز وارين » . ان انتحار ڤيڤى لا يخرج عن كونه فكرة مرت برأسها ، وسرعان ما طرحتها جانبا . وحتى البندقية لا تنطلق ، فى ذلك المشهد الذى يدور بينها وبين فرانك ، بعدما يلقى اليها كروفتس بالسر الرهيب : سران بينهما صلة دم . ان ڤيڤى لا ترضى بأن تعيش مع أمها لتحيا واياها حياة العار الملوثة . انها تتصرف كما تتصرف كل نساء شو المتحررات ، فتحطم كل القيود ، وتقرر أن تحيا حياتها النقية الخالصة .

أما مسيز وارين ، فان سلوكها يختلف من سلوك ابنتها . انها — فى رأى شو — نتاج الظروف الخاصة التى تحيط بها . والى أن تتغير هذه

الظروف ، فلن يكون هناك أقل أمل فى أن تتخلص من قيود الماضى . وبهذه المعنى ، تصبح مسيز وارين ضحية لقدر لا فكاك منه . قدر هو من أحكام القبضة والسيطرة بحيث كان مرض اوسوالد الوراثى فى « الأشباح » ، أو عمى هيدڤج فى : « البطة البرية » . ان الفارق الوحيد بين القدر فى مسرحية شو وذلك الذى نجده فى مسرحيات ابسن هو أن قدر شو يبدو أوسع نطاقا . ان قدر شو شخصى واجتماعى فى آن واحد ، أما قدر ابسن فشخصى فى المحل الأول ثم اجتماعى بعد ذلك . ولكن هذا لا يعنى أن قدر شو هو بالضرورة أعمق أو أكثر تأثيرا فى أنفسنا .

ان قدر ابسن له طابع انسانى عميق ، يحسه المؤلف احساسا قويا أو ينجح كثيرا فى تصويره ، مما يجعله يخرج عن نطاق الشخص الذى يصيبه ، ويصبح قدرا عالميا .

ونظرا لأن واحدا على الأقل من بين أشخاص مسرحية « مهنة مسيز وارين » ينجح فى التخلص من شباك القدر ، نجد أن سحابة الكآبة التى تثقل فى مسرحيات ابسن على صدور الناس ، ينالها شىء من التخفيف فى مسرحية شو . ان بهذه الأخيرة نبرة من التفاؤل نفتقدها فى ابسن .

* * *

كتب شو فى « جوهر الأبسنية » يقول : « فى السابق كانت المسرحية المسماة المسرحية المحكمة الصنع تبدأ بعرض فى الفصل الأول وموقف فى الفصل الثانى وانفراج فى الفصل الثالث . أما الآن فالمسرحية تبدأ بعرض ثم موقف ثم نقاش ، والنقاش هو الاختبار الحق للكاتب المسرحى[1] » . ثم يمضى شو فيوضح مقصده بقوله : « ان المسرحية التى تستحق الاهتمام لا يمكن — عقلا — أن تكون شيئا آخر غير مسرحية تناقش مشاكل

(١) صفحة ١٣٥ .

السلوك ومشاكل الأفراد ، مما يهم جماهير المتفرجين بصفة شخصية ، مناقشة ترفع من قدر هذه المشاكل وتوحى فيها بالآراء [١] » .

هذه ، اذن ، فى رأى شو النقاط الرئيسية التى أسهم بها ابسن فى المسرح الحديث : الواقعية فى بناء المسرحية وتصوير الشخصيات ، ومناقشة المشاكل التى تثيرها قصة المسرحية وشخصياتها . أما قصة المسرحية فنجدها مبسطة الى حد ظاهر ، وذلك تحديا للمسرحية المحكمة الصنع ، التى كان البناء فيها يقام بعناية . والشخصيات فى مسرح ابسن هى الأخرى لا نجد فيها تلك السمات الميلودرامية التى تعلق بنظرائها فى المسرحية الميكانيكية البناء ، سمات مثل . الجريمة الرومانتية والميل الى الأعمال العنيفة . وبالرغم من أن ابسن يحتفظ بتقليد كارثة الفصل الخامس ، فان من جاءوا بعده لم يترددوا فى التخلص من هذا التقليد . ثم انهم قد زادوا من حجم النقاش فى المسرحية الواحدة ، وجعلوه يمتد على طول المسرحية ، بدلا من أن يقصروه على ما يسميه شو : « الدقائق العشرة الأخيرة من مسرحية لولا هذه الدقائق لكانت مجرد مسرحية محكمة الصنع » .

هذه هى تجديدات ابسن فى المسرح فى رأى شو . ولا ريب أن هناك شيئا من الحقيقة فى تكييفه لهذه التجديدات . فمن الحق أن ابسن ، فى ثورته على المسرحية المحكمة الصنع ، قد بسط الى حد كبير قصص المسرحيات التى كتبها فى الجزء الأوسط من حياته المسرحية . وصحيح أيضا انه نفخ الحياة والنشاط فى شخصياته ومواقفه ، وأنه استخدم النقاش وسيلة لتفحص المحتوى السيكلوجى والخلقى لشخصياته ، وتحديد هذا المحتوى وجلوه للناس ، الى جانب تفحص وتحديد وجلو أهداف شخصياته ومواقفها المختلفة . غير أن هذا ليس الحقيقة كلها .

(١) صفحة ١٣٧ .

ان النقاش ، الذى يرى شو أنه العامل الجديد الأكبر فى تكنيك ابسن ، والذى يعتقد أنه ، بهذا الوصف قد بدأ ، فى « بيت الدمية » ، موجود فى مسرحيات سابقة على هذه . واننا لنجد مثلا طيبا من أمثلة النقاش فى مسرحية : « ملهاة الحب » ، حيث يدخل ابسن فى الفصل الثانى نقاشا أشبه بنقاش الندوات ، موضوعه الحب ، ثم أن النقاش ، بوصفه حيلة فنية، ليس قاصرا على المسرح الحديث . وفى هذا يقول وليم ايوفين : ان القول بأن ابسن قد أدخل النقاش الى المسرح التقليدى لا ينطبق على غير مسرح القرن التاسع عشر . ان « هامليت » تحوى من النقاش أكثر مما نجد فى « روزميرزهولم » والفرق بين المسرحيتين ، فى هذا الصدد ، هو بين الاتجاه الذى يتخذه النقاش . فهو فى ابسن يغلب عليه طابع الارتياد والنقد الأخلاقيين بينما فى شكسبير نجد الاختيار والنضال الخلقيين غالبين عليه [١] .

بل ان الواقع أن النقاش كوسيلة من وسائل الاكتشاف الأخلاقى والخلقى ، يرجع الى أبعد من القرن الثامن عشر بكثير . اننا نجده فى المسرحيات الأخلاقية التى أنتجتها العصور الوسطى . ولقد سبقت الاشارة الى النقاش المتخذ طابع الندوات ، والذى يجريه ابسن فى « ملهاة الحب » وفى الفصل الرابع من « عدو الشعب » . ان شو يستعير هذا اللون من النقاش ويستخدمه فى عديد من مسرحياته — منظر المحاكمة فى « تلميذ الشيطان » ومناقشات مجلس الوزراء فى « عربة التفاح » وأهم من هذا كله ، منظر الجحيم فى « الانسان والسوبرمان » . ويصف فرانك هاريس مشهد مناقشات مجلس الوزراء فى « عربة التفاح » بأنه « القاء خطابى يجرى على منبر ، ويصطف المتفرجون فيه حول الخطيب ، على طريقة العصور الوسطى [٢] » .

(١) سبق ذكر المصدر ، ص ١٤٥ .
(٢) سبق ذكره ، ص ٢٣٢ .

وشو نفسه ، فى خطاب ألقاه على طلبة جامعة اكسفورد [1] يرجع النقاش فى الدراما الى السيرك ، الذى يصفه بأنه أول شكل فنى اتخذته الدراما . ففى السيرك ، كما يقول ، هناك شخص رئيسى يسمى رئيس الحلقــة . وهناك أيضا مهرج ، يثير مع رئيس الحلقة عدة مسائل عامة وخاصة — فهو اذن يناقش مناقشة واسعة ، ويمكن أن يقال انه يطهر الأخلاق العامة عن طريق التسخيف واضحاك الناس على العيوب .

على أنه من بين العوامل الأخرى الهامة التى دعت شو الى استخدام النقاش كحيلة فنية ، موهبته الواضحة فى النزاليات ، الى جوار طبيعتــه التمثيلية ، وهاتان الناحيتان تعاونتا فيما بينهما على أن يختار شو النقاش الدرامى كوسيلة طبيعية وحتمية للتعبير عن نفسه . وفى الخطاب الذى ألقاه فى جامعة اكسفورد نجد شو يتقدم بملاحظة تكشف عن جانب من جوانب نفسه . انه يقول للطلبة ان الفرصة متوفرة أمامهم فى الجامعة لدراسة تكنيك الدراما ، لأن المسئولين فى كل كلية قد عملوا على توفير « رئيس حلقة » جاهز فعلا ، ولا يحتاج الى اعداد ، ذلك هو العميد فما على الطلبة اذا قابلوا العميد الا أن يدخلوا معه فى حوار ، فاذا ما قال لهم شيئا ، فعليهم أن يثبتوا مهارتهم باساءة تفسيره اساءة كبرى . وعليهم أن يستعينوا بسوء الفهم المتعمد كلما أمكنهم ذلك ، فاذا ما سألهم سؤالا ، فليعطوه جوابا لم يتوقعه. واذا ما رأوا عضوا آخر من هيئة التدريس ، فليدخلوا معه فى عراك فكرى، وليطلبوا من العميد أن يرأس المعركة . فاذا ما تدرب الطلبة على هــذا المنوال ، فانهم يكونون فى الواقع قد وضعوا الأساس اللازم لأية مهارة قد

---

(١) جاء ذكره وملخص له فى مجلة : The Oxford Chronicle. ، عدد ٦ مارس ١٩١٤ .

يتوصلون اليها ككتاب للكوميديا ، فان هذا كله هو فى الواقع تكنيك كل من ارستوفانيس وموليير وشو نفسه .

لقد تعاونت مواهب شو كمنازل وممثل ، مع طبيعة فنه ، التى صرح مرارا بأنها تعليمية صريحة ، على أن يختار النقاش كحيلة فنية هامة من حيل مسرحه . ولقد وجد فى ابسن ومسرحيات العصور الوسطى ، أمثلة مشجعة ولكنها لم تكن أكثر من أمثلة مشجعه . فان شو قد استخدم النقاش فى رواياته ، بنفس الطريقة التى استخدمه بها فى مسرحياته . ومعلوم أنه كتب الروايات قبل أن يعرف ابسن بوقت طويل .

* * *

وما أن ينجح شو فى ايجاد ذريعة يتذرع بها لتبرير رأيه فى وظيفة النقاش فى المسرح ، حتى يطلع علينا بلون من المسرحيات هو نقاش متصــل ، من أوله لآخره . لقد كتب شو مسرحيتين من هذا النوع عن « الاســتعداد للزواج » و « سوء زواج » ، وكلتاهما كانت النتيجة الطبيعية لمحاولاته السابقة ادخال النقاش الى الدراما . كانت محاولاته فى هذا السبيل قد بدأت بمزج النقاش بمادة المسرحية ، كما يحدث فى أية مسرحية قبــل : « الانسان والسوبرمان » . أما فى هذه المسرحية الأخيرة ، فقد خطا خطوة أخرى وذلك بتركيز النقاش ، النقاش الجاد حقا ، فى جزء من المسرحية ليس له علاقة عضوية بالحركة ، بحيث يستطيع أولئك الذين لا يقبلون على الأفكار أن يتركوا هذا الجزء جانبا ، ويمضوا فى الاستمتاع ببقية المسرحية. والآن ، وفى حالة : « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » ، يهــدم المؤلف الحواجز بين النقاش والمسرحية ، ويقدم لنا العنصرين فى وحــدة واحدة لا تقبل التجزئة . ويتبع هذا أن يتغير نمط النقاش أيضا .

ففى المسرحيات السابقة كان النقاش يدور بين شخصيتين ، على الأغلب،

كما يحدث فى : « الانسان والسلاح » مثلا . وفى « الانسان والسوبرمان »، تظل المناقشات الثنائية باقية ، ولكنها تتدعم بالنقاش الرباعى الذى يدور فى مشهد الجحيم ، وهو ما يجذب أنظارنا فى الواقع . أما فى « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » فان النقاش يصبح أمرا مسموحا به للجميع ، يشارك فيه الكل فى ابتهاج ، وفيما تلى هاتين المسرحيتين ، يعود شو الى تقسيم المسرحيات الى فصول (وكان قد هجر هذا التقليد فى المسرحيتين) وفى الوقت نفسه يعطى شكلى النقاش : الثنائى والمتعدد الأطراف ، نفس القدر من الأهمية ، كما يحدث فى « عربة التفاح » حيث يمثل اجتماع مجلس الوزراء النقاش المتعدد الأطراف ، بينما يمثل الحوار الذى يدور بين ماجناس وعشيقته اورينثيا فى مشهد المخدع ، النقاش الثنائى .

فاذا أردنا أن نعرف كيف يصف شو نفسه النمط الذى تسير عليه المسرحيتان المتصلتا النقاش ، وجب علينا أن نرجع الى خطاب جامعة اكسفورد ، الذى ألقاه شو حوالى الوقت الذى كان يكتب فيه : « سوء زواج » اذن لوجدناه يقول ان السيرك يحتم وجود وحدتى الزمان والمكان. فالمشتغلون به لا مناظر لديهم ولا فترات استراحة .. والسيرك بعد هذا مكان دائرى يرى الناس فيه المهرج من كل جانب . ومن واجب المهرج أن يقدم لهؤلاء الناس لونا من ألوان كوميديا النقد الاجتماعى ، التى هى الكوميديا الحقة الوحيدة . ثم ينصح شو الطلبة بأن يراعوا وحدتى الزمان والمكان ، فهاتان الوحدتان ضروريتان فى السيرك ، نظرا لعدم تغيير المناظر ، وحتميته أن تجرى المسرحية فى نفس المكان ، واضطرار الفنان فيها الى أن يجرى حوادثها خلال الخمس أو الست دقائق التى تفصل ألعاب الفروسية الواحدة عن الأخرى .

ولو تأملنا مسرحيتى شو على ضوء العبارات المتقدمة ، لوجدنا هذه الأخيرة تقدم وصفا كافيا لنمط النقاش فى كل من المسرحيتين .

ففى : « الاستعداد للزواج » يقوم الأسقف بدور رئيس الحلقة الذى « يحترمه الجميع » كما يقول شو . فمن واجب الأسقف أن يقدم أجوبة الأسئلة العديدة التى يثيرها النقاش . والى جوار هذا نجده يقود النقاش طوال المسرحية أما المهرج فيقوم به كولينز ، الخضرى المضحك الذى يجيب فى حكمه على بعض الأسئلة ، رغم تهريجه وفكاهاته .

وفى : « سوء زواج » نجد أن دور رئيس الحلقة يقوم به مستر تارليتون ، الرأسمالى . ان له نفس الوظيفة التى يؤديها الأسقف فى « الاستعداد للزواج » . أما المهرج فهو بنتلى ، الذى يقدم لنا ، أو يريد له شو أن يقدم لنا ، جزءا هاما من الفكاهة فى المسرحية . وفى « سوء زواج » يجمع شو بين التهريج وبين النقاش الجاد ، على نحو ما فعل بعد ذلك بعام فى مسرحية « اندروكليس والأسد » ، وان كان المزج فى المسرحية الأخيرة بين الهذر والجد يتم على نحو أنضج وأكمل . ومما له مغزى فى هذا الصدد ، ان مسرحية اندروكليس تظهر لنا سيركا على المسرح فى الفصل الثانى . ومن جهة أخرى ، نجد أن التهريج فى « سوء زواج » تقدمه احدى شخصيات السيرك ، وهى البهلوانة لينا .

* * *

لعل ما يظهر أوجه الخلاف الرئيسية بين ابسن وشو ، هو موقف الأخير من النقاش فى الدراما ، ودعواه أن ذلك النقاش هو العنصر الذى أدخله ابسن على المسرح الحديث . ان أوجه هذا الخلاف لتكمن فى عقلية كل من الكاتبين ومزاجه ، وبالتالى فى نوع تجربته والوسائل التى يتخذها لترجمة هذه التجربة .

وحينما يشاء شو أن يعتقد أن أهم ما قدمه ابسن للمسرح الحديث هو النقاش ، فهو انما يعلق على شو أكثر مما يعلق على ابسن . ان الرجل

المحب للجدال فى شو لم يجد فى ابسن الا جدالا ، والمصلح الاجتماعى فى الكاتب الايرلندى ، رأى فى مسرحيات النرويجى الكبير مشاكل اجتماعية. غير أن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة الكاملة . ان النقاش والمشاكل الاجتماعية موجودة فى مسرح ابسن بالطبع ، وأية محاولة لتجاهلها أو الاقلال من قيمتها تنتج نفس الضرر الذى ينتجه المبالغة فى أهميتها . غير أن ابسن لم يهتم بالمشاكل الاجتماعية والنقاش ، كهدف فى حد ذاته . ان اهتمامه الرئيسى كان منصبا على مشاكل أخلاقية ومعنوية معينة تواجه الفرد فى عالم ابسن . والمسرحيات تسجل انشغال الفرد بهذه المشاكل ، والأزمات التى تثيرها فى نفسه ، والألم الممض الذى يصحب تلمس الفرد تلمسا أعمى حلا يخرجه من اسار هذه الأزمات . وينطبق هذا القول على جميع مسرحيات ابسن ، ربما باستثناء « بيت الدمية » ، ولو أننا نجد حتى فى هذه المسرحية ، أن المشكلة الأخلاقية تظهر للعيان من وراء الرداء الاجتماعى الذى ترتديه ، فابسن ، اذن ، ينظر الى مادته كأخلاقى وكفرد . وهو أيضا ينظر اليها كشاعر درامى .

وحتى فى المرحلة الوسيطة من حياته المسرحية ، لم يتخل ابسن عن نظرة الشاعر الى الأمور ، كما تشهد بهذا مسرحية : « البطة البرية » ، والى حد ما : « الأشباح » . والنقاش بالنسبة لهذه النظرية الأخلاقية الشاعرية أمر هام ، ولكنه ليس بالغ الأهمية . انه وسيلة لفحص وتحديد وتطوير الموقف الدرامى . هو نقاش درامى ، يتسق فنيا مع المسرحية التى تحتويه ، ويهدف الى تبين حقيقة الشخصيات ، وبيئتها المحيطة ، وليس له هدف ، بعد هذا ، خارج عن هذا الغرض .

أما فى شو ، فالحال مختلف . ان شو ينظر الى مادته نظرة المصلح الاشتراكى ، والكاتب النثرى . وهو بكل تأكيد مفكر أخلاقى ، غير أن

الأخلاق بالنسبة له ليست الا وجها آخر للمشاكل الاجتماعية . انها ليست حقائق مطلقة يجب أن تقبلها كما هى ، بل يستطيع المفكر الاشتراكى أن يتعداها الى حقائق أعمق منها وأكبر .

والنقاش بالنسبة لهذه النظرة هو قوام الحياة . وهذا هو سبب الأهمية المتزايدة التى منحها شو للنقاش ، حتى لقد جعل منه مسرحيات بأكملها . ولقد كانت نظرة شو هذه مسئولة عن كتم أنفاس الشاعر فيه ، لأنها زودته مقدما بأجوبة للأسئلة التى ما كان ينبغى له أن يحصل عليها الا بعد نضال وتأمل كبيرين ، يشترك فيهما القلب مع العقل . فاذا ما حاول شو أن يتخذ موقف الشاعر ، كما يفعل فى : « بيت القلوب المحطمة » ، فالنتيجة غير مرضية الى حد غريب . ان التجربة الرئيسية فى المسرحية ، وهى تحطم قلوب جميع الشخصيات ، وانهيار عالمها ، لا ينقلها الينا المؤلف بنجاح . ان حوادث خيبة الأمل التى تصيب تلك الشخصيات لا تنظمها وحدة فنية واحدة تضمن للمؤلف أن يقتنع بها متفرجوه ، وأن يمنحوها عطفهم . والرموز الكثيرة المختلفة التى يستخدمها الكاتب ليس بينها تلك الصلات الوثيقة التى تجدها فى « البطة البرية » ، كما أن معانى تلك الرموز مختارة ببعض التعسف ، فى الأغلب الأعم . وباستثناء شو توفر نفسه ، نجد أن الشخصيات لا تترك أثرا قويا فى نفوسنا . ان المتجه الذى يتجهه شو فى هذه المسرحية غير طبيعى بالنسبة له ، وغير يسير عليه أن يكتب فيه .

وفى الناحية الايجابية لأثر ابسن على شو ، نجد مكاسب كثيرة . لقد تعلم شو من النرويجى الكبير كيف يكسو مشكلاته اللحم ويجرى فيها الدماء ، وكيف يقدمها لنا على شكل شخصيات ومواقف ، وكيف يختار الحيل الفنية التى تضمن له التعبير عن أفكاره . وهذه النقاط كلها سندرسها فى فصل مستقل ، حيث نبحث فى أثر الأبسنية على فن شو .

الفصل الرابع

مسرحيات جيلبرت والأوبرا كوميك

كتب توماس . هـ . ديكينسون يقـول : « ان الدّين الذى يدين به و . س . جيلبرت[1] المسرح ، لا يمكن تقديره الا اذا تبينا المضمون الجاد لفكاهته (أى فكاهة جيلبرت) .. اننا لو نظرنا الى جيلبرت النظرة التى يستحقها ، لوجدناه كاتبا جادا ، ولتبينا أن النبع الذى يصدر عنه هو نبع الرشاقة وحضارة المدينة ، وليس نبع الفكاهة[2] » . ويقـول بروفيسور ألاردايس نيكول : « ان الشعور بالأعياء والملل من العالم ، الذى يثيره بلانشيه[3] فى چ . هاميلتون رينولدز) .. يتضاعف ألف مرة فى جيلبرت . ان ثمـة حزنا خفيا يميز أكثر مشاهدة فكاهة ، وتصويراته الشـهيرة للمجتمع المقلوب رأسا على عقب تنبع أساسا عن تقززه مما يراه حوله من أشياء . ان حمى الاندفاع والتزاحم التى تصيب البشر تبهظ احساساته الى درجة فادحة ، وفى الوقت الذى لابد لنا فيه من الاعتراف بأن التقاليـد

(١) و٠س٠ جيلبرت (١٨٣٦ – ١٩١١) أحد كتاب المسرح المرموقين على عهد الملكة ڤيكتوريا ٠ اسلوبه رشيق ، عذب الفكاهة ، أنيق الفكرة ٠ يذكر الآن أساسا من أجل اوبراته الخفيفة التى وضع موسيقاها زميـله الموسيقار ساليڤان ، والتى لاتزال تمثل الى اليوم ٠

(٢) The Contemporary Drama of England, p. 86.

(٣) جيمز روبينسون پلانشـيه (١٧٩٦ – ١٨٨٠)كاتب مسرحى عنى بالميلودراما والبيرلسك والبانوتوميم ٠

المتزمتة للعهد الفيكتوري قد حرمته المجال الواسع والحرية الكبيرة التى ظفر بها اريستوفانيز ، فليس ثمة شك فى أنه نجح فى أن يخلق عالما فكاهيا خاصة به ، يمكن أن يقارن الى حد ما بعالم السيد الاغريقى[1] .

على أن جيلبرت لم يكن كاتبا جادا فى جوهره ، وحسب ، بل انه كان واعيا أيضا بجدية نظرته وهدفه ، وقد حاول طوال حياته الفنية أن يعطى أفكاره ونظرته العامة للأمور التعبير الفنى المناسب . فبعد فترة ابتدائية كان فيها ، فى أساسه ، مقلدا لغـيره من كتاب المسرح ، نراه يعرض عن الدراما الشعرية ، ويتجه الى كتابة سلسلة من المسرحيات النثرية ، فخطا بهذا خطوة قربته من طريقة التعبير التى وصل بها فيما بعد الى حد الكمال فى اوبراته . ففى مسرحيات : « عاشقان » و « توم كوب » و « الخطبة » نجده يهاجم الحب الرومانتى والمسرح ، وادعاءات الفنانين ، والأطباء ، وجنود الجيش ، وكل ما يدخل فى نطاق نظرته الباردة المجمدة . وفى هذه المسرحيات أيضا يضع جيلبرت أسس تكنيكه الخاص وهى : العالم المقلوب رأسا على عقب ، « واللامنطقية المنطقية » فى قصصـه المسرحية ، وسلخ الشخصيات سلخا أخلاقيا ، والكشف عن الطبيعة البشرية كشفا يبلغ من المرارة ما يجعله فضحا لا كشفا ، كل هذا مغلفا بغلاف معدنى صـلد من الضحك . ومن هذه النقطة فى حياته المسرحية ، فصاعدا ، تأخـذ أهمية جيلبرت تتزايد باضطراد ، وذلك من وجهة نظر من يدرس تكنيك شو . ففى المسرحيات الثلاثة التى تقدم ذكرها ، يتخذ جيلبرت لنفسه كثيرا من الخصائص الفنية التى تبناها شو فيما بعد . ففى « عاشقان » ، نجد مثلا من أمثلة التصميم الذى لا يتقهقر على كشف الحب الرومانتى وتحديه

(١) المسرح العالمى ٠ سبق ذكره ، صفحتا ٤٦٤ – ٤٦٥ ٠

ولو أدى هذا الى كراهية الجمهور للكاتب . وفى « توم كوب » نجد الكوميديا الهزلية التى لا تلبث أن تنقلب الى محاكاة ساخرة للأشياء عامة . كذلك نجد القصة المسرحية الجريئة فى هذرها ، والشخصيات المغرمة بالادعاء . وفى « الخطبة » نجد شخصيتين مألوفتين فى مسرح شو ، وهما شخصية البطل القاسى الذى لا ضمير له ، ويمثلها فى هذه المسرحية تشيفيوت هيل ، وشخصية البطلة الواثقة من نفسها ، التى تخطط لحياتها حتى أدق التفاصيل . ويمثلها هنا ماتيلدا .

ويلى هذه المسرحيات الثلاث مجموعة أخرى يعود فيها جيلبرت الى الدراما الشعرية . وأهم مسرحيات هذه المجموعة ، من وجهة نظر البحث الحالى ، هى مسرحية « قصر الحقيقة » التى وجد فيها شو صيغة فنية تناسبه ، والتى وحدت ما بين هجماته المتفرقة وجعلت من هذه الهجمات طريقة بذاتها هى طريقة نقد المفارقات . وفى هذه المسرحية ، يقل غضب جيلبرت ومرارته ، ويزداد احساسه بالاعياء واليأس ، وذلك بالقياس الى المجموعة السابقة من المسرحيات . ان جيلبرت يقترب هنا ، شيئا فشيئا ، من الراحة المستسلمة والشجن العذب اللذين ، نجدهما فى الأوبرات : وفى نفس الوقت ، نجده يفعل كل ما يجعله — تكنيكيا — بالغ الأهمية بالنسبة لشو . فالى جانب الصيغة الفنية التى يستخدمها ، نراه فى هذه المجموعة من المسرحيات مشغولا انشغالا حقيقيا بتقييم الحياة .

على أن جيلبرت يجد فى الأوبرا وحدها وسيطه الفنى الحق . ففى هذا اللون الفنى ينجح الكاتب فى الملاءمة بين الشكل ، والاتجاه النفسى ، والنظرة الفكرية . انه هنا ينتقد دون أن يصبح كريها . وهو يفعل ما يفعله شو فيما بعد ، اذ ينسج قصصه من مواد عادية جدا ، لا يلبث أن يضفى عليها صفات من صنع الخيال . ومن الناحية الفنية ، يبلغ أثره على شو

نهايته القصوى . ففى الأوبرات ينتج جيلبرت الاكسترافا[1] جانزا السياسية وينأى « بقصر الحقيقة » الذى ابتكره الى جزر قاصية ، وينتقد ما ينتقده على أساس من الحياة المعاصرة فى انجلترا ، وهذه كلها عناصر تكنيكية وضع شو عليها اليد فى كثير من الحرص ، وجعلها جزءا لا يتجزء من أسلوبه الفنى ، كما ستظهر الصفحات التالية .

يتحدث ويليم ايوڤين عن اثر جيلبرت على شو فيقول : « قال شو ذات مرة أنه تأمل نكات و . س . جيلبرت بكثير من الجدية » . وقال لهندرسون ، « ان معظم الأفكار الثورية كانت فى البداية نكاتا . وان أفكار جيلبرت لم تتعد هذه المرحلة (مرحلة النكات) [2] » ، وفى مكان آخر[3] يشير ايرڤين الى الشعبية الكبيرة التى كان يتمتع بها جيلبرت ، وزميله الموسيقار ساليڤان فى الثمانينات والتسعينات من القرن الماضى فى انجلترا ويقرر أن شو ، بسبب هذه الشعبية ، كان غالبا ما يسخر من هذين الفنانين ولكنه ، رغم هذا ، قد تأثر بهما تأثيرا عميقا .

والحقيقة ان دين شو لجيلبرت دَين عظيم . لقد كتب شو بعضا من مسرحياته بطريقة تسلكها فى عداد الأوبراكوميك على الأسلوب الجيلبرتى . وهو الى هذا قد تبنى عنصرين هامين من عناصر الأسلوب الدرامى الخاص بجيلبرت الا وهما عنصرا (الحكاية الخرافية) والاكسترا ڤاجنزا . والعنصر الأول نجده ممثلا أتم تمثيل فى مسرحيتى : « الانسان والسلاح »

(١) الاكسترافاجانزا ، لون من التأليف الموسيقى المسرحى الخفيف يغلب عليه الأغراق فى الخيال ، سواء فى القصة أو فى العرض ، وكثيرا مايشبه البيرلسك .

(٢) سبق ذكر المصدر . ص ١٦٥ .

(٣) نفس المصدر . ص ١٢٧ .

و « بيجماليون » والثانى يتمثل فى « عربة التفاح » التى يسميها شو بحق « اكسترافا جنزا سياسية » . وستظهر الصفحات التالية كيف ان شو حاول فى « عربة التفاح » أن يقوم بتمرين تطبيقى كامل يستخدم فيه الدروس التى استوعبها من جيلبرت . فالأفكار الكوميدية والمواقف والشكل والقصة المسرحية بل وحتى الشخصيات الرئيسية فى « عربة التفـاح » . منتزعة انتزاعا من مسرحية جيلبرت المسماة : «يوتوبيا—شركة محدودة الأسهم».

وترتبط بالحكاية الخرافية حيلة فنية أخرى يستخدمها جيلبرت ، وهى التى جرت العادة على تسميتها بحيلة : « قصر الحقيقة » . فعن طريق هذه الحيلة يصور لنا جيلبرت مكانا له صفات سحرية خاصة يدفع بشخصياته اليه ، حيث يكشف القناع عنهم ، الواحد بعد الآخر ، حتى يقفوا جميعا أمامنا فى عرى أخلاقى تام . وقد استخدم شو هذه الحيلة أيضا ، ليس فقط فى مسرحية « الانسان والسلاح » حيث نجد هذا الاستخدام واضحا تماما ، بل وفى مسرحيات مثل « سوء زواج » و « بيت القلوب المحطمة ».

وأخيرا اقترض شو بعضا من أفكار جيلبرت الكوميدية ، وبعضا من مواقفه كما يظهر تحليل مسرحيات : « الانسان والسلاح » و « عودة كابتن براسبوند للايمان » و « بيجماليون » .

ولنبدأ بتحليل أسلوب الأوبراكوميك ، الذى استخدمه شو فى بعض مسرحياته ، ناسجا فى هذا على منوال جيلبرت .

فى كل من عودة كابتن براسبوند للايمان و « الانسان والسوبرمان » نجد موضوعا جادا قد عالجه المؤلف على طريقة الأوبرا كوميك . وفى كلا المسرحيتين يكون احساسنا بوجود الأوبرا كوميك على أشده فى أجزاء بعينها من المسرحيتين تقرب كثيرا من هذا اللون المسرحى الغنائى فى الشكل والروح . ففى « عودة كابتن براسبوند للايمان » نجد الأوبرا كوميك بصفة

خاصة فى الفصلين الثانى والثالث ولو أنه منتشر فى المسرحية بصفة عامة . والى القارىء مقتطفا من الفصل الثانى من هذه المسرحية . (هـذا هو القاضى سير هاوراد هالام قد أغراه براسبوند على دخـول قصر أحـد المغاربة ، حيث وقع فى الأسر . ويرسل القرصان براسـبوند الى الشيخ سيدى العاصف ليتسلم سير هاوراد . ومعنى هذا فى الواقع الموت المحقق لهذا الأخير فهو فى نظر الشيخ كافر يجب قتله . ولا يمضى وقت طويل حتى يأتى الشيخ . وهنا ينتظم رجال براسبوند فى مجموعة خلف قائدهم براسبوند ، ويلتف رجال الشيخ حوله فى مجموعة أخرى . ونلاحظ أن لكل مجموعة قائدا وتابعا للقائد ، هما فى حالة المغاربة : سيدى العاصف وعثمان ، وفى حـالة الأجانب براسبوند ودرينكووتر . وهـذا التنظيم الهندسى ، الى جوار تنوع الشخصيات وتعدد ألوان الملابس ، يوحى ايحاء قويا بالأوبرا . ثم يبدأ الحوار على هذه الطريقة المشابهة للكورس :

عثمان (مشيرا الى سير هوارد) هذا هو القاضى الكافر .. وهـذا (مشيرا الى براسبوند) هو براسبوند ، القبطان الأفرنجى ، وخادم سيدى .

وهنا ينضم اليه الكورس الآخر هكذا :

(درينكووتر يدل براسبوند على الشـيخ وعلى عثمان) . هذا أمير المؤمنين . ووزيره عثمان .

ثم يتلقف قائدا الكورس موضوع الغناء على النحو التالى :

سـيدى : أين المرأة ؟

عثمـــان : التى لا تخجل ليست هنا .

براسبوند : سيدى العاصف ، يا من ينحدر من بيت الرسول ، مرحبا بك.

وتبلغ الأبهة الجوفاء فى هذا المشهد ذروتها حينما يقول ريدبرووك :

ريدبرووك : لا حولة ولا قوة الا بالله ، المجيد ، المتعال !

ويعقب هذه الذروة ، التجاوز الجيلبرتى المألوف :

براسبوند : (فى حديث جانبى مع ريدبرووك) أين عثرت على هـذا الكلام ؟

ريدبرووك : (جانبيا ، لبراسبوند) ألف ليـلة وليلة . ترجمـة كابتن بيرتون — استعرت نسخة من مكتبة نادى حزب الأحرار الوطنى .

وهنا نلاحظ أن عبارة « ألف ليلة وليلة » تقدم لنا مفتاحا لفهم هـذا المنظر ، بل وللمسرحية بأكملها . انها حكاية أخلاقية ، يرويها مؤلفها داخل اطار من الفخامة الشرقية .

ثم تدخل « البطلة » فتستحوذ من توها على اهتمام الشيخ الذى يقع فى غرامها بالطريقة المألوفة فى الحكايات . وتلى ذلك مفارقة مضحكة حين تحيى السيدة الانجليزية الشيخ الشرقى الوقور بطريقة خالية من المراسم :

ليدى سيسلى : (تمد له يدها) سيدى العاصف ، أليس كذلك ؟ كيف حالك ؟

عثمـــــان : (شاعرا بالعار) يا امرأة : لا تلمسى نسل الرسول .

وهنا تحدث مفارقة مضحكة أخرى ، اذ تترجم ليدى سيسلى التقاليد الشرقية الى أفكارها الغربية الخاصة فتقول :

أوه .. فهمت اننى الآن بازاء استقبال ملكى . حسن جدا .

(تركع بالتحية المألوفة فى الاستقبالات الملكية) .

ويترجم ريدبرووك التقاليـد الغربية الى الشيخ الشرقى ، فى مفارقة مضحكة أخرى مشابهة للأولى فيقول :

« سيدى العاصف : هذه سيدة شيخة عظيمة الجاه فى بلاد الفرنجة . انها تقابل الملوك سافرة . والأمراء فقط هـم من يسمح لهم بأن يلمسوا يدها » .

وهنا تتقدم ليدى سيسلى بفكرة هى خليط غريب بين الشرق والغرب اذ تقول :

بالله عليك يا سيدى العاصف ، كن شيخا لطيفا ظريفا وأقبل مصافحتى.

ويصافحها الشيخ فى خجل ، ثم يتقدم قائدا الكورس للعمل . يسأل الشيخ عن هالام ويطلب تسليمه اليه ، فيعجز براسباوند عن تقديمه . وفيما يلى ذلك من نقاش ، يتقدم الشيخ باقتراح ، تتبين منه أنه ، بالرغـم مما يذهب اليه عثمان ، لا يوجد ما يدعو الشيخ ، قريب الرسـول ، الى أن يعرض عن سيدة انجليزية جميلة بدعوى انها لا تستاهل أن يسبغ عليها عواطفه . انه على العكس ، يرحب بأن يأخذها عوضا عن هالام . وتقبل ليدى سيسلى هذا العرض ، وسط ضجيج واحتجاج من أصحابها ومؤيديها. ويكون النقاش الحامى لا يزال دائرا حين يحدث شىء جديد يلفت الأنظار . ان كبير القضاة ، مولاى عثمان ، رئيس سيدى العاصف ، يدخل المسرح فى غضب شديد ، ويضع أنف سيدى العاصف فى الرغام ، بأن ينهال عليه بالضرب الشديد . وبعد هذا تسير ليدى سيسلى وسير هالم تحت حماية كبير القضاة الى حيث يجدون أمنا وسلاما ، ويساق كابتن براسـباوند ورجاله الى السجن مقبوضا عليهم . وينهى كبير القضاة الى الموجودين ان سفينة حربية أمريكية قد وصلت الى الميناء وأن قبطانها قد طلب الأمان لليدى سيسلى وهالام .

وفى الفصل الثالث ، يواصل شـو هذا العـلاج الاوبراتى ، فنرى براسباوند ورجاله يقدمون للمحـاكمة أمام محكمة عسكرية أمريكية ، فلا ينقذهم من العقاب الا أكاذيب ليدى سيسلى البيضاء . وما أن يترك القراصنة وشأنهم عقب الافراج عنهم ، حتى « يجن جنونهم . يضحكون ، ويرقصون ، ويعانقون بعضهم البعض ، ويخاصرون بعضهم فى رقصة الفالس

دونما رشاقة ، ويصافحون بعضهم ، المرة بعد المرة فى شبه بكاء .. وينفخ مارزو صدره ، ويبرم شاربه القليل الشعر ، ويقف وقفة الخيلاء ، رافعا ذقنه الى أعلى ، متقدما بقدمه اليمنى الى الأمام ، محتقرا من حوله من البرابرة الانجليز عبيد العواطف .. وينفس ريدبردك عن فرحته بأن يتخذ سمت رئيس الحلقة فى السيرك ، شاهرا سوطا وهميا ، يحفز به الآخرين على أن يضاعفوا من جهدهم . ويبلغ المشهد الذروة حين تلف النشوة درينكووتر ، فيحتقر كل مجهود مشترك ، ويأخذ يرقص منفردا وكأنه درويش دوار ، فيقدم رقصة صاخبة تبلغ من الاعجاز حدا يجعل الآخرين يتوقفون تدريجا عن ألاعيبهم البطيئة ، لينظروا اليه » .

هنا ينتقل شو الى المركز تماما من روح الأوبرا كوميك . ان هذا المشهد الراقص هو نسخة موسعة من الرقصة المتوحشة التى يرقصها قراصنة بينزانس فى ختام الفصل الأول من أوبرا جيلبرت المعروفة بهذا الاسم . وهكذا نجد أن شو فى « عودة كابتن براسباوند للايمان » ، لا يكتفى باستعارة الفكرة الكوميدية الرئيسية ، كما سنوضح فيما بعد ، بل انه أيضا يستعير شكل الأوبرا كوميك وروحه فى بعض المشاهد . والى جوار هذا ، يأخذ شو بعض شخصيات جيلبرت . ان مارزو ، القرصان الايطالى ، له نظير قريب الشبه به ، نجده فى أوبرا « الأدعياء » لجيلبرت . ودرينكووتر ، السوقى الانجليزى ، له بعض الفكاهة ، والفروسية الزائفة ، والروح الانتهازية التى تميز النفر واليس ، فى أوبرا « ايولانت » ، وهو الجندى الذى يقرر أن يتزوج من ملكة الجنيات ويحتقر أى جندى بريطانى لا يضحى براحته لانقاذ سيدة فى ورطة !

وفى مسرحية « الانسان والسوبرمان » يزداد اقتراب شو من روح أوبرا كوميك جيلبرت . ان الفصل الثالث بأكمله هو فى الواقع عمل جيلبرتى ،

طورته وأضافت اليه روح شو ، وان بقى الموقف الرئيسى فيه جيلبرتيا فى أساسه . ان قطاع طرق سييرا نيفادا لهم نظراء فى قطاع الطرق الايطاليين فى أوبرا « الأدعياء » ، بل ان اللصوص الايطاليين ربما يكونون أيضا قد أوحوا الى شو بقطاع طرقه . وفى كلا العملين المسرحيين تسود نفس روح المرح والمفارقة . وكلاهما يقرن بين عصابة اللصوص وبين المجتمع الذى ثار هؤلاء اللصوص ضده ، كوسيلة من وسائل نقد هذا المجتمع . ولكل من العصابتين ثأر سخيف مع المجتمع الذى نشأ فيه . ففى جيلبرت يقول قطاع الطرق :

من خمسة قرون مضت
كان لأجدادنا جار قريب
أمه كان لها شقيق
حكم عليه ، لا ندرى كيف ،
بثلاثة أشهر مع الشغل .

ولهذا قررت العصابة أن تنتقم من الانسانية كلها لهذا الظلم الذى وقع عليها .

وفى مسرحية شو يصبح ماندوزا قاطع طريق لسبب واه مشابه . انه يفشل فى أن يكسب قلب فتاة وقع فى غرامها ، ولهذا يؤلف عصابته ، ليس بقصد السرقة ، فهذا فى رأيه عمل سوقى ، وانما لتحقيق قدر أكبر من المساواة ، عن طريق الأخذ من الغنى لاعطاء الفقير . وهكذا تتخفى كل من العصابتين وراء حجة تبدو عادلة فى الظاهر ، وترتكبان تحت ستارها حوادث السرقة . ويتخذ قطاع الطرق عند جيلبرت شعارا يقول : «بطولة بلا أخطار» وهذا الشعار « العاقل » نجد صدى له فيما يقول مندوزا اذ يخاطب أفراد عصابته : « ان قاطع الطرق العادى .. ليس فيلسوفا . فان الحكمة العادية

تكفيه . وفى أعمالنا هذه تقنعنى وتكفينى نفس هذه الحكمة (١) » .

هذا هو الموقف الرئيسى الذى يستعيره شو من جيلبرت ، ثم يطوره حتى يصبح هجاء رائعا للرأسمالية والاشتراكية معا . فى الحالتين يبدأ مشهد قطاع الطرق بنفس الطريقة — : زعيم العصابة يفتتح الاجتماع بخطاب يلقيه وسط مظاهر الحماس والترحيب . وبعد عبارات قليلة عن الشئون الخاصة لرجال العصابة ، ينتقل اللصوص فى « الأدعياء » الى جدول الأعمال ، ونعلم أن مسافرا بريطانيا قد شوهد وهو يمر بخيام العصابة فى الصباح . أما فى « الانسان والسوبرمان » فرجال العصابة لا يناقشون شئونهم الخاصة وانما يبحثون مسائل عامة مثل الاشتراكية الديموقراطية ، والفوضوية والبورجوازية . ثم تشاهد سيارة قادمة ، وينزل منها مسافر بريطانى هو تانر . والى هنا تنتهى أوجه الشبه المباشر بين « الأدعياء » وبين « الانسان والسوبرمان » . ولكن الموقف الرئيسى فى كل منهما يظل مع هذا واحدا فى أساسه . ان جيلبرت يجعل قطاع الطرق يشربون نبيذا سحريا يحولهم الى دمى تسير بالزنبرك ، وتتخذ أشكال رهبان وسمتى دوق ودوقة ، فيعقد بهذا علاقة بين اللصوص وبين المجتمع هى نفس العلاقة التى ينشئها شو بين لصوص سييرا نيفادا وبين المجتمع انها نفس النكتة المزدوجة التى تقول ان المجتمع هو عصابة تقطع الطرق ، كما أن قطع الطريق هو مجرد واحد من ألوان النشاط الاجتماعى الذى تلقاه فى المجتمع .

والى هذا يضيف شو أن الاشتراكية ، مثلها فى هذا مثل الرأسمالية ، هى لصوصية منظمة ، أما الفرق بينهما فهو فى الشكل الذى يتخذه التنظيم

---

(١) ص ٧٣ من المسرحية .

فى كل . فالرأسمالية تقوم على الملكية الخاصة ، والاشتراكية تشجع الملكية النقابية .

* * *

قلنا منذ برهة أن شو هو فى مسرحية « الانسان والسوبرمان » أقرب الى اوبراكوميك جيلبرت منه فى مسرحية : « عودة كابتن براسباوند للايمان » . ونضيف الآن أن الطريقة التى يبنى بها شو مشاهده فى الانسان والسوبرمان » هى طريقة اوبراتية واضحة . والى جوار هذا يستخدم شو عنصرين من عناصر الاوبراكوميك وهما الشعر المزيف الفكاهى ، ثم الموسيقى .

ولنفحص الآن بناء الفصل الثالث من « الانسان والسوبرمان » .

يبدأ الفصل بمشهد قطاع الطرق ، ثم يتلاشى هذا المشهد فى مشهد الحلم الذى تدور حوادثه فى جهنم . وحينما ينتهى هذا المشهد الثانى ، نعود الى قطاع الطرق لنشهد الحوادث الأخيرة فى المسرحية ونلاحظ أن المؤلف يستخدم موسيقى موتزارت كوسيلة من وسائل النقل من مشهد الى آخر ، كما أن نفس هذه الموسيقى تستخدم للايحاء بما سوف يجرى من تحول جون تانر الى دون جوان . وهناك صلة أخرى بين المشاهد الثلاثة نجدها فى شخصى تانر وميندوزا ، اللذين يظهران فى مشهد الحلم بوصفيهما: دون جوان والشيطان . وهكذا تكون المشاهد الثلاثة فيما بينها وحدة درامية كاملة ، يستخدم فيها شو حيلتين فنيتين من حيل جيلبرت : المضاهاة الفكاهية بين مهنة مهينة وبين مجتمع يؤمن بالاحترام وهى الحيلة التى نجدها فى المشهدين الأول والثالث ، ثم حيلة الحكاية الخرافية المندمجة فى حيلة قصر الحقيقة ، وهذه نجدها فى مشهد الحلم .

وتظهر طبيعة التخطيط الاوبراتى للمشهد الأول واضحة اذا اعتبرنا

مندوزا المغنى الأول فى أوبرا ، بقامته الطويلة ، وشعره الأسود اللامع ، ولحيته المدببة ، وعباءته السيالة ، وصوته المليء (يصفه شو بأنه خطيب محبوب) وتخيلنا أنه فى هذا الأوبرا يغنى لحن الافتتاح . ثم سرعان ما ينضم اليه الفوضوى ، وتصبح الأغنية المنفردة أغنية ثنائية . ويلتحق باقى اللصوص بالأغنية على شكل كورس . ويستمر هذا النمط ساريا حتى يظهر المسافر الانجليزى : مندوزا يقود ، ومعه شخص آخر ينضم اليه بين الحين والحين ، ثم كورس من اللصوص يوافق مرة ويحيى مرة ، ويصيح ثالثة فى احتجاج . وحينما يصل تانر ، يختفى الكورس ، وتصبح الأغنية ثلاثية تدور بين : تانر ومندوزا وستريكر ، وتستمر هذه الأغنية حتى بداية مشهد الحلم . وفى خلالها ، يلقى مندوزا شعره المزيف الفكاهى ، وهو شعر ان لم يكن فى براعة ولماحية شعر جيلبرت ، فان نفس الروح التى تهوى تعقب السخافات والتى تميز شعر جيلبرت : تشيع فى سطوره .

أما المشهد الثالث ، فهو جيلبرتى فى الطريقة التى ينتهى بها . ان الجنود الأسبان ينصرفون ، ويتخلص منهم اللصوص بمجرد أن يقال لهم ان قطاع الطرق ورئيسهم هم حرس تانر . ان السهولة التى يتقبل بها الجنود هذه الكذبة الصارخة بها بعض السخافة المتعمدة التى نجدها فى المنظر الأخير فى أوبرا « قرصان بينزانس » لجيلبرت . ففى هذا المنظر يلقى القراصنة سلاحهم ويستسلمون بمجرد أن يطلب اليهم ذلك باسم الملكة فيكتوريا .

ومن جهة أخرى ، نجد كثيرا من المفارقات الجيلبرتية فى مشهدى شو الأول والثالث . هناك الفوضوى الذى يؤمن بالنظام ، والمسافر الذى يشى بنفسه عند خصومه ، ويترافع ضد نفسه ، والهابط فى السلم الاجتماعى ، الذى يلقى على من يفضلونه درسا فى قواعد السلوك .

* * *

يقول بروفيسور ايفور ايفانز فى خلال استعراض لحالة المسرح البريطانى فى القرن التاسع عشر ان مسرحية « قصر الحقيقة » كان لها « تأثير درامى قوى .. وقد أصبحت النغمة السائدة فى عدد من مسرحيات شو الأولى مثل « الانسان والسلاح »(١) ويبرز وليم ايوڤين العلاقة بين هذا الجانب من جوانب كوميديا شو وبين أعمال جيلبرت الهجائية فيقول : « ان الانسان والسلاح » تشبه « ايولانث » فى انها .. احدى هذه الحكايات التى تطير بقارئها الى أرض خرافية يستطيع منها أن يرى عالم كل يوم فى صورة أكثر وضوحا (٢) » .

هذه اذن هى حيلة الحكاية الخرافية التى استعارها شو من جيلبرت واستخدمها فى عديد من مسرحياته ، ابتداء من المسرحيات الأولى حتى المسرحيات التى كتبها فى أواخر أيامه . ذلك أن تأثير هذه الحيلة لم يكن قط قاصرا على المسرحيات الأولى ، كما يظن ايفور ايڤانز . اننا نجد حيلة « الحكاية الخرافية » ، مستخدمة مع بعض التغييرات ، فى « الانسان والسوبرمان » ، و « سوء زواج » و « بيت القلوب المحطمة » و « ساذج الجزر المفاجئة » .

فى مسرحية « قصر الحقيقة » ، يستخدم جيلبرت أسلوب المقارنة الساخرة بين العواطف والنوايا الحقيقية لشخصياته ، وبين تلك التى يعلنونها ويدعونها ، وذلك كوسيلة من وسائل هجاء هذه الشخصيات ، وهجاء المجتمع بصفة عامة . وتتركز الفكاهة فى هذه المسرحية فى أن الشخصيات تكشف بسذاجة عن أدق أفكارها الخبيثة ، ومع ذلك فهى غير واعية قط بما فى أفكارها هذه من أنانية وغرور وحقارة وقسوة . بل ان هذه

(١) A Short History of English Drama, p. 148.

(٢) سبق ذكره ، ص ١٧٠ .

الشخصيات لتعتقد أنها تعبر عن أسمى العواطف والأفكار . والنتيجة هى الانهيار التام لما تعتنقه من مثل ومعتقدات وما تسير عليه من تقاليد .

ويستخدم شو نفس هذه الحيلة الفنية . ان مسرحياته جميعا هى فى الواقع لون من ألوان قصر الحقيقة ، فهو قد جعل لنفسه هدفا منذ البداية أن يكشف القناع عن الأصنام والأكاذيب . وما مسرحياته : « بيوت الأرامل » و « مهنة مسيز وارين » الا مثلان متقدمان من أمثلة « قصر الحقيقة » عنده . والمسرحية الأخيرة بصفة خاصة ، وهى « مهنة مسيز وارين » ، جيلبرتية بمعنى آخر . انها تستخدم حيلة القران بين مهنة مخجلة وبين المجتمع بنفس الطريقة التى تستخدم بها أوبرا « قرصان بينزانس » مهنة القرصنة : أى لنقد المجتمع وهجائه . والفارق بين الشكل الأول « لقصور الحقيقة » عند شو ، وقصور جيلبرت (وكذلك قصور شو فى المراحل اللاحقة لهذه المرحلة الأولى) ، هى أن قصور شو الأولى بها من الغضب أكثر مما بها من الفكاهة . وكما يلاحظ ايرفين بحق : نجد أن مهنة مسيز وارين هى فن جيلبرت وقد تحول الى جد خالص (١) .

على أن شو ما لبث أن تعلم بالتجربة المرة أن الجد الخالص لن يحبب جماهير النظارة فى فنه أو فكره ، وأن عليه أن يتخلى عن هذا الجد الذى يتمثل فى مجلد « مسرحيات غير لطيفة » ، اذا كان يريد لنفسه قدرا من نجاح . وقد ترتب على هذا أن اتخذ شو خطوة أخرى نحو فن جيلبرت ، فأصبحت قصور الحقيقة عنده عالما مقلوبا رأسا على عقب ، ان يكن سخيفا فان سخافته لذيذة ، وهو الى هذا حافل بألوان من الهجمات لا تتقيد بجهة معينة ، بل هى تنصرف الى كل الجهات .

(١) نفس المصدر • ص ١٦٥ •

كذلك غلف شو هجماته بغلاف حلو ، ودفع بثورته الى مجار تحتية ، لا يراها الا أولئك الذين رزقوا من النقاد ما يجعلهم يتبينونها وراء البناء الفوقى المفتعل ، ذى الطلاء اللماع . وهذا هو ما نجده فى « الانسان والسلاح » ، و « الانسان والسوبرمان » ، وهو أيضا روح جيلبرت الحقيقى .

فى اللحظة التى يدخل فيها بلنتشيلى بيت بيتكوف فى مسرحية « الانسان والسلاح » يتحول هذا البيت الى قصر من قصور الحقيقة . ان بلنتشيلى يجلب معه نفس ذلك الأثر السحرى الغريب الذى يجد سكان قصر الحقيقة عند جيلبرت أنفسهم عاجزين ازاءه عن أن يقولوا شيئا آخر غير الحقيقة . ان بلنتشيلى لا تمضى عليه الا دقائق فى صحبة رايينا ، حتى يهز لها من القواعد ذلك العالم الخيالى الذى تعيش فيه . ولا يأتى الفصل الثالث من المسرحية الا وينهار ذلك العالم نهائيا ، اذ تضطر رايينا الى اعلان حقيقة نفسها فتعترف بأنها مجرد دعوة كاذبة وصنم بلا قدمين :

بلنتشيلى : حينما تتخذين لنفسك هذا الموقف النبيل وتتحدثين بهذا الصوت الذى يبعث على النشوى ، أجدنى أعجب بك ، غير اننى أجد من المستحيل علىّ أن أصدق كلمة واحدة مما تقولين .

رايينا : (تشهق) أنا ! أنا !!! (تشير الى نفسها فى عدم تصديق كمن يقول : « أنا ، رايينا بيتكوف أكذب ! ») يقابل نظرتها بصلابة . فجأة تجلس الى جواره وتضيف ، وقد تغيرت طريقتها تغييرا كاملا من البطولة الى المودة الطفولية) كيف اكتشفت أمرى ؟ (١) .

(١) الفصل الثالث •

ويلقى سير جوس أيضا نفس المصير . انه يدخل قصر الحقيقة الكامن فى بيت بيتكوف ، وهو مرير نافذ الصبر ، ليس لأن مثله العليا قد انهارت ، بل لأن مواهبه لم تجد من يقدرها . هو الذى كسب لتوه معركة حربيـة مجيدة . ويقابل البطل المغرور رايينا ، فيمتع الاثنان نفسيهما بالتظاهر بأنهما يعبدان الحب الأعلى المرتفع عن اللذات . ولا تكاد رايينا تولى البطـل ظهرها ، حتى يجد سير جوس نفسه يغازل لوكا ، الخادمة العالقة — فى واقعيتها — بالأرض . وتتولى لوكا القاء الضوء على حقيقـة شخصية سير جوس فنراه يعترف — على الطريقة الجيلبرتية الحقة — بأن الحب الأسمى شىء متعب حقا وانه يفضل فى الواقع صحبة الفتاة الواقعية المتزنة لوكا ، ويجد فى هذه الصحبة راحة وأمنا . وهنا تقول له الفتاة انه فى حقيقة الأمر ينتمى اليها : « فهما يكون الطين الذى خلقت أنا منه ، فقد خلقت أنت أيضا من نفس الطين . أما هى (أى رايينا) فانها كذابة ! وكل ما تأتيه من تصرفات سامية غش وخداع [1] » .

وقبل هذا تتهم لوكا كلا من سيرجوس ورايينا بأن كلا منهما يخدع الآخر : « اننى أعلم الفرق بين ما تتظاهران به أمام بعضكما من أحوال ، وبين الحقيقة [2] » .

وينتهى الأمر بسير جوس الى أن يتعرف الى حقيقة نفسه ، ويعلن هذه الحقيقة : «اللعنة ! أوه ، يا للعنة ! السخرية ، السخرية فى كل مكان! أفكارى جميعا تسخر منها أفعالى » . وهذا بالضبط هو ما يحدث لسكان قصر جيلبرت .

وأدل من هذا على وجود الأثر السحرى فى بيت بيتكوف ان بلنتشيلى ،

(١) الفصل الثانى .
(٢) الفصل الثانى .

الذى يصدر عنه هذا السحر ، لا ينجو منه بدوره . ففى النهاية يجد أنه لا مفر من أن يعترف بأنه ، رغما من أنه — على السطح — رجل عادى ، ذو أسلوب تجارى فى معاملاته مع الناس ، فهو فى الواقع ذو مزاج رومانتى لا علاج له :

« لقد هربت من بيتنا مرتين وأنا طفل . ودخلت الجيش بدلا من أن أشغل نفسى بعمل أبى ، وتسلقت شرفة هذا المنزل بينما الواجب يقضى على أى عاقل بأن يغوص فى أقرب بدروم . وعدت الى هنا مرة أخرى بحجـة ملفقة ، وكان جديرا بمن هو فى سنى أن يكتفى بارسال السترة » .

ويؤكد سير جوس خيبة الأمل الواسعة النطاق هذه حين يقول ، وهو ملتذ بالمأزق الذى وقع فيه خصمه : « بلنتشيلى : لقد تحطم آخر معتقد لى . ان حكمتك أكذوبة كسائر الأشياء . ومالك من عقل يقل عما هو لى ، وهو قليل ! » .

وهذه النتيجة هى بالضبط ما وصل اليه سكان قصر الحقيقة فى مسرحية جيلبرت :

فانور : قد تعلمنا الآن
درسا جديرا بأن يبقى لنا أثره حتى نموت .
رأينا كيف أن الاخلاص الزوجى
قد تقض مضاجعه غيرة لا داعى لها .
التميرا : وكيف أن الغيرة أحيانا يكون لها سبب .
كريزال : كيف ان زوارم — رائد الموسيقى الفخور .
لا يعرف نغماته الموسيقية ولا أذن له !
بالميس : وتعلمتم أن تشكوا فى الحب الذى يعلنه
اناس يكسبون من ورائه الغنم الدنيوى .

الوقوع فى شباك براسباوند الغرامية ، ولا ينقذها من الاستسلام الا طلقة مدفع .

على أن الكشف الذى يستحدثه قصر الحقيقة فى شخصيات شو ليس قاصرا على الحب وحده . فأحيانا يأتى هذا الكشف نتيجة مقارنة أعم من هذا بين حقيقة قدرات البطل عند شو ، وبين ما يدعيه لنفسه من قدرات . هذا هو الملك ماجناس (عربة التفاح) ، رغم كلامه اللبق وتهديداته الذكية التى يستخدمها ببراعة ، يعجز عن القيام بأى عمل ايجابى . وعندما تنتهى المسرحية نجده لا يزال عند موقفه الأول — ملكا عاجزا ، أكبر همه فى الكلام دون الحركة . انه يخشى أن يتخذ الخطوة الجريئة التى تحرضه اورينثيا على أن يخطوها . وبالمثل يجد رئيس الوزراء فى مسرحية « على الصخور » ، انه ، حين يجد الجد ، أضعف من أن يتبنى آراءه السياسية بالفعل الى جوار القول . وبرو فى مسرحية « ساذج الجزر المفاجئة » يفشل فشلا تاما فى محاولته خلق الجنس المثالى عن طريق علم السلالات المحسنة . وحتى جوون ، (القديسة جوون) ، تجد وقت السلم أنها قائد غير كفء ويكون من نتيجة هذا النقص فيها أنها تضطر للتضحية بحياتها لتكفر عن هذا النقص .

الحقيقة اذن هى أن النمط الذى يسير عليه شو فى مقارناته الساخرة هو أقرب الى جيلبرت مما يتصور الكثيرون ونحن نسلم طبعا بأن هذا النمط يسمح بقيام شخصية بارزة نستطيع أن نسميها البطل — أو المتحدث باسم شو . غير أنه مما يشهد بقدرات شو الفكاهية وباخلاصه ، أنه يسمح للفنان فى نفسه بأن يسخر من الداعية ، وذلك بأن يفضح نواقص الداعية ويعريها للناس .

ويبدو أن شو نفسه لم يكن واعيا بحقيقة أنه كان يسير على نمط

جيلبرت فى المقارنات الساخرة . ففى خطاب أرسله الى هنرى آرثر جونز ، الكاتب المسرحى المعاصر له ، يشكو شو قائلا : « أجد دائما كلما قرأت مسرحية عاطفية لى ، معالجة علاجا فكاهيا ذكيا على جمهور مختار بعناية ، أن النتيجة تكون رائعة . أما فى المسرح .. فان الشطار لا يحسون بالفارق بين ما هو واقعى وما هو مفتعل الا بحسبانه نوعا من الهجاء الجيلبرتى للمفتعل . انهم يقدرون الفكاهة بما فيه الكفاية ، ويحرصون على اظهار شطارتهم بأن يعلنوا للناس أننى داهية فى فن الكتابة المتألقة التى لا تدين لمبدأ ما بالولاء .. وهكذا أتيحت لى فى « الانسان والسلاح » تجربة غريبة جعلت هذه المسرحية تلقى نجاحا مجنونا (١) » . وفى رأى شو أن هذا الجنون راجع الى أن الجمهور كان يضحك من مسرحيته لغير الأسباب التى كان يريدها المؤلف نفسه . ذلك أن شو كان يريد أن يصبح سير چوس هاملت آخر معالجا علاجا كوميديا . غير أنه — كما حدث أكثر من مرة فى دراما شو — فكر المؤلف فى شىء ما — وكتب شيئا آخر مخالفا . لقد كان شو لا يزال يحس لفحة برد الاهمال الذى قوبلت به محاولاته الدرامية الأولى « مسرحيات غير لطيفة » ، لذلك نجده فى « الانسان والسلاح » لا يكتفى بأن يقبل الشكل الفنى الذى اصطنعه جيلبرت ، بل ووجهة نظره للأمور أيضا . ولم يفت نقاد شو الأول أن يفطنوا الى وجود ظاهرة « انعدام الايمان » المألوفة عند جيلبرت وراء الفكاهة المتألقة التى أضافها شو الى الشكل الجيلبرتى .

ومعنى هذا — ضمنا — أن شو ، فى « الانسان والسلاح » يتقبل جيلبرت بقضه وقضيضه . والواقع أننا اذا أخرجنا من حسابنا ما جاء به شو

---

(١) The Life & Letters of Henry Arthur Jones by Doris Arthur Jones, pp. 140-41.

من زيادة فى العلاج الفكرى ومن زيادة فى الحوار المتتابع المتماسك ، لوجدنا أن هذا هو واقع الأمر فعلا . ان المسرحية جيلبرتية حتى فى أدق تفاصيلها . فلننظر اليها اذن نظرة أكثر تفحصا . ان أول ما نلاحظه أن قصة المسرحية وشخصياتها ، وخلفيتها ، كلها تنتمى الى عالم الخرافة : « الشاعر المحارب سير چوس » ، والأمير الساحر بلنتسشيلى ، والملك والملكة : ميجور بيتكوف وزوجته كاترين — كل هذه من شخصيات الحكايات . وبلغاريا التى يصورها شو فى مسرحيته ليست هى بلغاريا الحقيقية فى أواخر القرن التاسع عشر ، كما أن اليابان التى يصورها جيلبرت فى « الميكادو » ليست اليابان التى عاصرها . ويتأكد عنصر الحكاية الخرافية بعدد من الارشادات المسرحية نجده فى مواضع متعددة من المسرحية . هذا واحد من هذه الارشادات ، يشيع فيه ، بصفة خاصة ، روح العالم الخرافى : « تبدو (رايينا) اذ ينظرون خلفهم ليروها ، على صورة ساحرة . فهى تلبس ثوبا تحتيا من الحرير الأخضر الشاحب ، يدعمه ثوب خارجى من القماش السميك مطرز بالذهب . وعلى رأسها تاج شرقى رشيق مصنوع من خيوط ذهبية . يذهب سير چوس من فوره ليلقاها . تقف وقفة ملكية ، وتمد له يدها : يركع فى فروسية على احدى ركبتيه ويقبل يدها (١) » . وهكذا تتبين بوضوح أن رايينا تلعب دور الأميرة فى الحكاية الخرافية ، وأن سير چوس هو الأمير العاشق .

وهناك جو من عدم المعقولية ، غريب ومضحك ، يلف الشخصيات الرئيسية . فالى جوار الايحاءات المتعددة الملحة بأن سير چوس هو انسان آلى ، نجد بلنتسشيلى يشير اليه فى احدى المناسبات قائلا : « لقد فعلها (أى الهجوم على العدو) كما لو كان مغنيا فى أوبرا . انه شاب وسيم حقا ،

(١) الفصل الثانى .

عيناه متألقتان ، وشاربه بديع . لقد صاح صيحة الحرب وقام بهجمته وكأنما هو دون كيشوت يهجم على طواحين الهواء (١) » . وليس من غرابة بعد هذا فى أن « الانسان والسلاح » قد حولت الى أوبراكوميك ناجح . أن شو نفسه قد عبد الطريق لهذا التحويل .

والشخصية الرئيسية الثالثة ، ليست أقل من سابقتيها عدم معقولية . انها شخصية بلنتسشيلى ، الجندى الذى يحشو جيوبه بقطع الشيكولاته ، بدلا من الذخيرة ، ويبكى كالأطفال حينما يستبد به التعب . ان ايرڤين يصفه بأنه « أمير فى حكاية خرافية ، سيفه السحرى هو أساليبه التجارية الناجحة » . ويبلغ نفاذ النظرة عند ايرڤين حدا يجعله يتبين أن عنصر الحكاية الخرافية موجود فى عديد من مسرحيات شو ، حيث « يغلف شو النقطة الرئيسية للمسرحية فى غلاف من الحكاية الخرافية التى تحكى عن نجاح مادى ملموس (٢) ... » . ويضرب مثلا للأمراء الخرافيين فى عالم شو المسرحى بلنتسشيلى ، ونابليون ، وقيصر ، وليدى سيسلى واينفليت وحتى جاك تانار . (وكان ينبغى له أن يقول فيما يخص الشخصية الأخيرة : وبالأخص جاك تانر) .

وتظهر مقارنة « الانسان والسلاح » بمسرحية « قصر الحقيقة » وجود بعض نقاط الالتقاء ، مما يوحى باحتمال اقتراض شو من فن جيلبرت . ففى كلتا المسرحيتين هناك محب مختال صاخب ، سرعان ما تكشفه الحوادث فاذا هو أكذوبة . والأبوان فى كل من المسرحيتين لهما ماض غرامى يحرصان على اخفائه عن بعضهما البعض . وفى مسرحية « الانسان والسلاح » نعلم بهذا السر حينما يسأل الخادم نيكولا الخادمة لوكا ، خلال محاضرة يلقيها

(١) الفصل الأول .
(٢) سبق ذكره . ص ١٧٢ .

عليها فى فضائل السلوك السوى فى أثناء الخدمة فى البيوت : « أتظنين اننى لا أعلم بعض الأسرار » اننى أعلم من أسرار السيدة ماتود لو ظل مخفيا ألف عام عن السيد . وأعلم من أسرار السيد ما لو أفصحت عنه للسيدة لظل الشجار بينهما قائما نصف عام » . وهنا تجدر الملاحظة بأن موضوع الأخلاق فى الحب والزواج موضوع أثير لدى جيلبرت ، لأنه يعطيه فرصة طيبة لاستحداث مقارنات ذكية عديمة الايمان ، بين الحقائق والادعاءات .

ومن جهة آخرى ، نجد أن عملية كشف بلنتستشيلى واظهار حقيقة الرومانتية للناس ، تأتى كمفاجأة حرص المؤلف على أن يخفيها عن النظارة حتى النهاية . وهى فى هذا تتساوى مع المفاجأة التى تنجم عن كشف الستار عن الحقيقة ليدى ميرزا فى مسرحية جيلبرت ، وهى السيدة التى يقول عنها وليم آرتشر : « ان سقوطها هو لمسة مسرحية بالغة التأثير (١) » .

والواقع أن انهيار هاتين الشخصيتين فى مسرحيتى شو وجيلبرت أمر مهم من الناحية الدرامية ، لأنه يؤكد الطبيعة الخيالية للقصة والشخصيات. كما أن هذا الانهيار يدعم فينا الشعور بأن ما نشاهده ليس واقع الحياة ، بل هو يجرى فى أرض خرافية ، لا يسلم أحد فيها من ألاعيب الجنيات .

وفى هذه المسرحية أيضا ، يفيد شو من حيلة فنية أثيرة عند جيلبرت ، ألا وهى استخدام « الأرض الخرافية » تكأة للهجوم على انجلترا . ان هذه الحيلة مستخدمة فى عديد من أوبرات جيلبرت ، وبخاصة فى أوبرا : « يتوبيا ، شركة محدودة الأسهم » ، حيث يستعمل المؤلف جزر البحر الجنوبى كوسيلة مقارنة ببريطانيا . غير أن استخدام شو لهذه الحيلة فى مسرحية : « الانسان والسلاح » انما هو محدود وعارض . يقول بيتكوف لزوجته فى هذه المسرحية : « ان كل هذا الاغتسال لا يمكن أن يكون مفيدا

(١) English Dramatists of Today, p. 164.

للصحة .. انه داء تسرب الينا من الانجليز : ان مناخهم يجعلهم من القذارة بحيث يضطرون الى الاغتسال دائما » . وهذا بالطبع نقد ينصرف معظمه الى البلغاريين ، وليس الى الانجليز . ومع هذا فهو يمثل استخداما بدائيا لحيلة جيلبرتية ، اذ أنه ينشىء نوعا من العلاقة بين بلغاريا وانجلترا . ولقد تطور هذا الاستخدام فى المسرحيات التى تلت « الانسان والسلاح » ، ففى مسرحيتى « عربة التفاح » و « ساذج الجزر المفاجئة » ، وهما جلبرتيتان حقا وصدقا ، نجد العلاقة بين الأرض الخرافية وبين بريطانيا أقوى وأكثر نقدا ، مما سيأتى تفصيله بعد حين .

* * *

فى منظر الجحيم ، يقول دون جوان للشيطان ، وهو يسخر من اتهامه له بأنه وقح بالنسبة لأصدقائه : « ولماذا يتحتم على أن أكون مؤدبا بالنسبة لهم أو لك ؟ فى قصر الأكاذيب هذا ، لن يضرك أن أقول الحقيقة مرة أو مرتين (١) » .

أخيرا هذا هو شو ، يعبر صراحة عن انشغاله بحيلة قصر الحقيقة . ان الجحيم هو فى رأيه قصر الأكاذيب ، يكشف فيه دون جوان الحقيقة . انه — بالمعنى الجيلبرتى — قصر الحقيقة تظهر فيه الحقائق — رغم أنف الأكاذيب .

ويشبه قصر الأكاذيب الذى ابتدعه شو قصر الحقيقة عند جيلبرت فى أن كليهما نقيض مباشر للعالم الذى نعرفه . انه أرض الأحلام ، حيث تأول الأشياء بنقائضها . الناس هنا يدخلون الجنة ، أو يحشرون فى النار لعكس الأسباب المألوفة . ان الجحيم هو قصر الملذات ، وليس مكانا للألم والعذاب. وبينما نجد عالم مندوزا مجرد محاكاة ساخرة للعالم الحقيقى ، نجد فى

(١) صفحة ١٢٤ من المسرحية .

قصر الأكاذيب انكارا تاما لهذا العالم . ان الجريمة النقابية التى يلتفت حولها مندوزا وعصابته تعترف — فى القليل — بالأساس الاقتصادى للعالم الواقعى ، ثم تروح تسخر منه . أما جهنم شو فتنكر هذا العالم من أساسه ، وتقول ان علم السلالات البشرية المحسنة هو الذى سيصنع مستقبل الانسان ، وليس علم الاقتصاد .

وفى منظر الجحيم ، يحفر شو لنفسه فى أرض الخيال مخبأ متزايد العمق .. ان هذا المنظر يمثل فى وقت واحد عالم الخرافة وعالم الأحلام . انه أرض خرافية تحولت بفعل ساحر الى أرض المتناقضات ، الأمير الفاتن فى هذه الأرض يدير ظهره للأميرة الجميلة ، وروح الشر ، ممثلة فى الشيطان ، توصم بالشر لأنها لا تعدو أن تكون روح سيد فى منتصف العمر ، ناجح فى المجتمع ، معترف بتقاليده وقيمه ، لا يفكر قط فى الثورة عليه أو حتى فى انتقاده .

وكما يحدث فى قصر الحقيقة دائما ، تخرّج كل الشخصيات فى مشهد الجحيم ، وقد زالت عنها أوهامها بطريقة أو بأخرى . هناك ، أولا ، وقبل كل شىء ، دون جوان ، الذى يكتشف أن هدفه الأسمى الذى يجد فى طلبه ليس اللذة الحسية ، بل هو عالم من التأمل أبدى لا ينتهى . وهو لهذا يدير ظهره للجحيم متقززا . ويعتبر الشيطان ترك دون جوان للجحيم هزيمة سياسية . ويجد أنه قد « فشل دائما فى أن يبقى عبّاد الحياة هؤلاء الى جواره » . لقد ذهب رامبرانت ونيتشه من قبل . وأهم من هذا أن الشيطان يصاب بخيبة أمل فى الجنس البشرى كله ، فحينما تقول له دونا أنا : « انك تتربع على عرش قلوبهم ! يرد عليها فى مرارة : « أنت تجاملينني ، يا سنيورا . غير انك مخطئة . صحيح ان العالم لا يستطيع أن يعيش بدونى ، ولكن الناس قلما ينسبون الى الفضل فى بقائه : ان العالم يشك فى ويكرهنى من

فؤاده » . ومعنى هذا — باختصار — أن الشيطان يعتبر نفسه قائدا سياسيا فاشلا .

وتحس دونا أنا بدورها انها خدعت فى سنوات عديدة من التعبد والندم قضتها على الأرض . لقد كان فى مأمولها أن تكفر عن خطاياها بالندم ، فتكسب لنفسها بهذا مكانا فى الجنة . ولكن ، هاهى ذى تدخل النار . وليس هذا فقط . ان دون جوان يفر من مخالبها الانثوية ، فى نهاية المشهد ، ويقول لها صراحة ان طريقه فى الحياة يخالف طريقها . وتكتشف دونا أنا ان السوبرمان ، حلمها الذى تتطلع اليه ، لم يخلق بعد . وهنا يضيف التمثال قائلا : « ولن يخلق قط ، فيما يبدو » .

وحتى التمثال ، يكتشف هو الآخر اكتشافا مضحكا ، وهو أنه يكره القداسة التى يعيش فيها ، وأن النار مكان أكثر ملاءمة له من الجنة .

وهكذا نجد أن مشهد الجحيم فى « الانسان والسوبرمان » يتسم بكل السمات الأساسية التى نجدها فى حيلة قصر الحقيقة . غير أننا نحس أن شيئا من التغيير قد بدأ يدخل على استعمالات شو لهذه الحيلة . فى « الانسان والسوبرمان » نحس أن نغمة واضحة من نغمات الحزن والغضب قد بدأت تتردد فى أنحاء القصر . وفى « الانسان والسلاح » ، كان هذا الغضب الفاضل مدفونا فى أعماق المسرحية ، ولم يسمح له المؤلف بأن يظهر الا فى شكل براعة لفظية وفكرية قد خلت من كل ايمان . ولكن هذا المزاج من الغضب والأسى يأخذ فى التعاظم شيئا فشيئا فى المسرحيات التالية. فى « كانديدا » ، وفى « تلميذ الشيطان » وفى « قيصر وكليوباترا » ، تنتهى المسرحية على نغمة حزينة تتبينها رغم الراحة التى تنشرها نهاية هى فى الواقع سعيدة على السطح فقط ، ان موريل يحتفظ بزوجته ، ليس لأن قدراته تيسر له هذا الاحتفاظ ، بل لأنه يتصادف أن زوجته تحبه . ويتبين تلميذ الشيطان فى آخر المسرحية أنه قائد عاجز بدرجة محزنة . ويبحر قيصر

من الاسكندرية فى نهاية المسرحية الى حيث يلقى حتفه ، رغم كل الطيبة والحكمة اللتين يخلعهما شو عليه . غير أن الحزن فى مسرحيات شو لا يعدو أن يكون — حتى الآن — حزنا عارضا . فى مشهد الجحيم وحده يصبح هذا الحزن موضوعا مساويا فى الأهمية لتفاؤل دون جوان . وفى الوقت نفسه ، يسمح شو لتشاؤم الشيطان بأن يعبر عن نفسه تعبيرا قويا ، ثم يوجد بينه وبين تفاؤل دون جوان توازنا مهددا بالانهيار فى كل لحظة . بل ان المؤلف يوحى لنا بأن جانب التفاؤل ، اذا كان مقدرا له أن يفوز يوما ما ، فلن يكون هذا الفوز بسبب فرص معقولة للنجاح توجد أمامه ، بل لأن ثمة اناسا يؤمنون بهذا النجاح ويتعلقون به . ان هجر دون جوان للجحيم هو عمل ينم عن اليأس ، أكثر ما يدل على تفاؤل ، أو توقع لخير يأتى فى قابل الأيام . وحينما يدافع الشيطان عن الملذات ويقول انها أفضل من تجارب عقيمة وتضحيات لا داعى لها يبذلها المعنيون بتقدم الجنس البشرى ثم يكون مصيرها الفشل المحتوم ، يرد عليه دون جوان الرد الضعيف التالى : « على الأقل ، لن يصيبنى اذ ذاك الملل » . أما دونا أنا فهى تصرخ صرخة الشجن حينما يقال لها ان حلمها بالسوبرمان لم يتحقق بعد ، وتصيح : « لم يخلق بعد ! اذن فرسالتى لم تتم . (ترسم على نفسها علامة الصليب فى تقوى) . انى أومن بالحياة الآتية . (وتصرخ للكون بأسره) . أبا ! أريد أبا للسوبرمان ! » .

وفى كلتا الحالتين ، حالة دون جوان وحالة دونا أنا ، تتبين بوضوح أن التفاؤل البادى للعيان مصدره جهد كبير تبذله الشخصية لأنها تريد التفاؤل وتتعلق به ، بينا أن المستقبل أمامها مغبر ، معتم لا يكاد يتبينه الخيال ، دع عنك أن يحسب العقل حسابه .

* * *

يقول وليم ايرفين : أن الفترة بين مسرحيتى : «الانسان والسوبرمان» و « الميجور باربارا » تمثل عند شو دورة كاملة .

ففى « الانسان والسوبرمان » ، يهرب شو من مغزى الوقائع المعاصرة الى التأكيد بأن الفكر — فى المدى الأبعد — هو الذى يحكم التاريخ . وفى « ميجور باربارا » نراه يخرج من جعبته الوقائع المعاصرة مرة أخرى ويؤكد أنها لابد مؤدية الى يوتوبيا ماركسية (١) . وفى « بيت القلوب المحطمة » يهتز هذا الايمان باليوتوبيا من القواعد . ففى هذه المسرحية يصبح قصر الحقيقة قصرا للحقيقة المفزعة ، ألا وهى ان سكان بيت شو توفر يواجهون جميعا مصيرا محتوما ، بل وأكثر من هذا أن ملايين مثلهم فى بريطانيا وأوروبا كلها يواجهون نفس المصير .

وواضح أن فى بيت كابتن شو توفر كل الخصائص الرئيسية لقصر الحقيقة . انه — كقصر جيلبرت — مفتوح للجميع . يقول راندال « ليس على الباب مطرقة ، والجرس لا يدق » . فيجيب الكابتن : « لماذا يكون هناك مطرقة ؟ ولماذا يدق الجرس ؟ » ان شعار البيت هو : مرحبا بالجميع ، بلا تمييز . وتقول ايلى فى وصف البيت انه بيت مهزار ، بيت سعيد حتى الغرابة ، بيت يقطع نياط القلوب ، بيت لا قواعد له . ولهذا تسميه بيت القلوب المحطمة . وتحطيم القلوب هنا سببه ان سكان البيت ينفضحون ، الواحد اثر الآخر ، بلا رحمة وتوضع أنانيتهم تحت أعينهم بلا مجاملة . ويشير هيكتور الى عنصر « قصر الحقيقة » فى بيت كابتن شو توفر حين يقول لراندال : « نحن فى البيت نعرف كل الادعاءات : واللعبة التى تتسلى بها هى الكشف عن حقيقة الانسان وراء الوقفة التى يتخذها لنفسه » . وهذا بالضبط هو ما يحدث فى كل أعمال جيلبرت . ويجد مانجان فى

(١) سبق ذكره . صفحتا ٢٤٤ — ٢٤٥ .

« بيت القلوب المحطمة » ان هذا الهتك الشامل لأقنعة الشخصيات هو فوق ما يطيق فينفجر قائلا : « أى عار هذا الذى نجده فى هذا المنزل ؟ لنخلع عن أنفسنا الملابس اذن .. لقد عرينا أنفسنا عريا أخلاقيا : كذلك فلنعر أبداننا » . هـذا السلخ الأخلاقى للشخصيات هو جوهر طريقة جيلبرت فى الهجاء الفكاهى .

ويصف وليم أرشر هذه العملية فى احدى مسرحيات جيلبرت — مسرحية « توم كوب » فيقول : « ان الشخصيات تظهر أمامنا وقد انتزعت منها بشرتها الخلقية .. لقد عريت من تلك الأغلفة والقشور التى تحمى غرورنا وحقارتنا من أعين الناس (١) » .

وهذه الحقيقة الأخيرة ، مضافا اليها أن الشخصيات جميعا بلا استثناء تتعرض لهذا الفضح العام ، تجعل « بيت القلوب المحطمة » أقرب الى جيلبرت منها الى تشيخوف . ان فن هذا الأخير موجود فى المسرحية دون شك ، غير أنه انما يضفى لونا جديدا على قاعدة تم بناؤها من زمان بعيد ، حين كتب شو « الانسان والسلاح » ، التى هى أول قصور الحقيقة فى مسرح شو .

والخيط التالى هو أحد الخيوط التى تربط بين « الانسان والسلاح » وبين « بيت القلوب المحطمة » . يقول : بلنتنشلى ، بعدما يعترف أنه فى الواقع رومانتى ، أنه وجد نفسه قد أخطأ الحساب بشكل فاضح . أن راينا تبلغ الثالثة والعشرين من العمر ، وهو كان يظنها فى السابع عشرة . وهنا يعلق سير چوس بقوله : « بلنتنشيلى : ان آخر معتقد لى قد تحطم . ان حكمتك أكذوبة ، ككل شىء هنا » . وفى « بيت القلوب المحطمة » تنبىء

(١) سبق ذكره . ص ١٧١ .

مسيز هاشاباى الفتاة ايلى بأن شعرها مستعار فتقول ايلى : « اوه ! حتى الشعر الذى سحر حبيبك مستعار ! كل شىء زائف ! » .

ويجد ديزموند ماكارثى ان شو ، فى هذه المسرحية ، قد أفلح فى خلق الجو المسرحى لأول مرة فى حياته الفنية . وهو يصف هذا الجو بأنه الهواء الذى يهب فى قصر الحقيقة المتـداعى . والذى يصـيب أثره كل من يتنفسه (١) وبهذا يربط المسرحية ربطا واضحا بجيلبرت .

* * *

بعد « بيت القلوب المحطمة » استعاد شو بعضا من روحه المرحـة ، المألوفة . لهذا نجده فى مسرحيتين أخريين تعتمدان على حيلة قصر الحقيقة ، يخفض من حرارة الجو فى القصر ، ويدخل عليه نسيما رقيقا من المرح وما يشبه التفاؤل .

هاتان المسرحيتان هما : « عربة التفاح » و « ساذج الجزر المفاجئة » . والمسرحية الثانية تهمنا بصفة خاصة لأن شو هو فيها أقرب ما يكون الى اوبراكوميك جيلبرت . ان الحدث الرئيسى فى المسرحية يدور فى جزر نائية من جزر المحيط الهادى ، كما هو الحال فى أوبرا جيلبرت : « يوتوبيا ، شركة محدودة الأسهم » . وكما يحدث فى هذه الأوبرا أيضا ، يقارن المؤلف مقارنة ساخرة بين جزيرته النائية وبين انجلترا ، هادفا الى نقد أسلوب الحياة البريطانية . أما الأثر السحرى الذى لقصر الحقيقة ، والذى رحنا ، فى المسرحيات السابقة تتلمسه خلف أقوال الشخصيات وأفعالها فاننا نجد له هنا ذكرا صريحا . فالشابة فى المشهد الثالث من مدخل المسرحية تقول : يبدو لى أن هناك نوعا من السحر الخطر فى هذا الكهف العتيق .. أقول دائما دع الحياة تقبل عليك ، غير انها تقبل علىّ هنا بأكثر مما أسـتطيع احتماله » .

(١) سبق ذكره . ص ١٥٤ .

وتتبين بعد هذا اننا قد انتقلنا الى الجــزر المفاجئــة ، حيث لا شىء يستعصى على التصديق . ثم نشهد شخصية فانتازية هى شــخصية الولد النيتروجينى ، الذى يصبح قسـا . ان والده ، وهو عالم كبير من علماء الكيمياء الحيوية ،وقد أجرى عليه تجربة غريبة.هى تغذيته بالنتروجين واللبن والزبد ، فيمثل الولد أمامنا : تجربة ناجحة من تجارب الكيمياء الحيوية تسير على قدمين . ان هذه الفكاهة هى جيلبرتية فى روحها مثلما أن فكاهة ميكروب الحصبة الذى يشكو — فى مسرحية « أكثر صدقا من أن تكون مقبولة » — من أنه أصيب بشابة ، هى جيلبرتية أيضـــا . ثم تظهر لنا الشخصيات الأربعة المكونة من شابين وشابتين ، والتى تكاد تشكل فيما بينهما كورس واضح المعالم . هذا مثل من أمثلة « أغنيات » هذا الكورس :

الشاب الأكبر : احترس . أنا چانجا ، احذرك .

الشاب الأصغر : خذ حذرك . أنا ، كانشين ، أدلك على الخطر .

چانجا : حواجبهما أقواس مشرعة .

كانشين : وأسهمهما لذيذة على القلوب .

چانجا : ولكنها قاتلة .

كانشين : الأرض التى تطولها اذرعتهما مسحورة .

چانجا : فاشتى فاتنة حتى لأخويها .

كانشين : الأطفال الصغار يفتدون مايا .

چانجا : حــــذار .

كانشين : احترس

چانجا : لا تثق بهما .

كانشين : ستحطمان رماحك .

چانجا : ستثقبان درعك .

فاشتى : لاتخف ، أيها المبتدىء : سأقويك .

مايا : لا تجهد ، أيها الحبيب ، سأبقى عليك روحك .

الشابان : (معا ، فورتيسيمو) حذار .

وتتكرر هذه الأغنيات طوال المسرحية ، حتى يختفى الشباب الأربعة قرب النهاية . اذ ذاك تتبين أنه لم يكن لهم فى الواقع وجود . بل انهم لم يوجدوا قط . ان موطنهم الوحيد كان دائما أرض الخرافة ، منذ أن تعلموا الكلام واستطاعوا أن يبتكروا الحكايات الخــرافية . وباختفاء هــؤلاء الشبان يبدأ اقتلاع الحشائش العديمة القيمة بين الآدميين ، فتخفى أقسام بأكملها من الناس ، وتتلاشى مهن برمتها . ولا يبقى الا قلة من الخلق ، هى التى لها فائدة ، وهذه تمنح الفرصة لكى تصنع من حياتها شيئا ذا بال . وتنتهى المسرحية وپراولا ، التى ترمز الى الحياة ، وپرا ، الذى يرمز للانسان حزينان خائبا الأمل ، وان كانا على استعداد للتجربة من جديد .

وهكذا نجد أن المسرحية جيلبرتية الشكل ، بما تستخدم من أسحار وجنيات وأغنيات ، ومواقف متناقضة ، وجزر مدارية ، وملابس شرقيــة فاخرة . أما فى روحها فهى تقرب أيضا من جيلبرت ، اذ أنها تستبدل بالغضب الفاضل الذى نجده فى « بيت القلوب المحطمة » حزنا مريرا وعذبا معا ، وشعورا بالتعب من الدنيا ، وخيبة أمل شاملة هى جميعا جيلبرتية الأصل والمتجــه .

* * *

أول نقطة تثيرها « عربة التفاح » تختص بقصة المسرحية ، وهى تشبه قصة « يوتوبيا ، شركة محدودة الأسهم » شبها قويا . ان كلا المسرحيتين تهتمان بعلاقة الملك بوزرائه فى بلد خيالى ، تعقد المسرحيتان بينــه وبين انجلترا مقارنة . وفى مسرحية شو نجد أن البلــد هو انجلترا الطوبائية عام ١٩٦٠ أما فى جيلبرت فان البلد هو يوتوبيا . وفى المسرحيتين أيضا نجد

ملكين هما ماجناس فى « عربة التفاح » ، وباراماونت فى « يوتوبيا — محدودة الأسهم » . (ونلحظ بالمناسبة التشابه حتى فى اسمى الملكين فمعنى الاسمين متقارب وهو « العظيم » ، و « شامل الأهمية » على التوالى) . وكلا الملكين رجل مؤدب ، ذكى ، قد جد من نفوذه وزراء اغتصبوا سلطته وكلاهما أيضا له روح الدعابة الحادة ، وان كان ، بعد ضياع هيبته ، قد أوشك أن يكون صنما عاجزا .. وفى مسرحية : « يوتوبيا ، شركة محدودة الأسهم » يمثل الوزراء كل من سكافيو وفانتيس وهما قاضيان من قضاة المحكمة العليا ، يهددان « بتفجير » الملك ، حسب تقاليد الجزيرة ، فى كل مرة يهدد بالخروج على الطاعة . وفى النهاية يتغلب الملك پرامونت على خصومه ، بقبول النظام البرلمانى أساسا لحكم البلاد . هناك ينهزم خصومه من فورهم ، وتصبح يوتوبيا من ذلك الوقت فصاعدا ملكية محدودة السلطة ، بدلا من شركة محدودة الأسهم » ، كما يقول الملك نفسه فى ختام الأوبرا .

هذه الخطوط العامة لقصة الأوبرا توضح أوجه التشابه بينها وبين « عربة التفاح » . كما أن بعض التفاصيل وبعض الشخصيات تتشابه تشابها قويا فى العملين . الملك پاراموانت ، فى « يوتوبيا » ، يضطره القاضيان الى كتابة المقالات ضد نفسه فى مطبوع يصدره القصر اسمه : « بالاس پيپر » أى « جاسوس على القصر » ، حيث تنشر فضائح الملك الشخصية . وهذا الموقف الفكاهى له نظير فى « عربة التفاح » . أن پروتيوس ، رئيس الوزراء يطلب الى الملك أن يأمر أعوانه فى كواليس القصر بأن يكفوا عن التآمر مع الصحافة . وهنا يسأل الملك : « أتظنون اننى أنا الذى أكتب هذه المقالات ؟ » . ثم تتبين أن أحد رجال الملك ، واسمه سمبرونيوس ، هو الذى يكتبها ، وان مجلس الوزراء يدير هو الآخر حملة صحفية ضد

القصر . وهكذا نجد شو يستخدم احدى أفكار جيلبرت استغلالا أليق وأكثر فائدة للمسرحية مما يفعل صاحب الفكرة فى مسرحيته . وفى كلا المسرحيتين يحرض الملك أقاربه وأصدقاؤه على أن يستبد بالسلطان .

ففى « يوتوبيا » تحاول كل من المربية الانجليزية ليدى صوفى ، وابنة الملك زيرا ، أن تقنعا پارامونت بالوقوف فى وجه أعدائه : تقول ليدى صوفى :

ألست ملكا مستبدا ؟ هل اتخذت عدتك لذبح هذا الكاتب الوضيع ؟

وتقول زارا محتجة :

ومع هذا تسمح لهذا المهرج الوقح بأن يقلدك فى بيرليسك عديمة القيمة ! أبى العزيز ، لو انك كنت حر نفسك ما سمحت قط بهذه الفظائع .

وفى « عربة التفاح » ، تقدم اورينثيا ، عشيقة الملك نفس هذا النصح بالقبض على أعنة الحكم ، كما تتقدم به أيضا الملكة :

أورينثيا : اصغ الىّ يا ماجناس . لماذا لا تكون ملكا حقيقيا ؟

ماجناس : وكيف ، يا أعز العزيزات ؟

أورينثيا : اطرد عنك هؤلاء الأغبياء جميعا . مرهم أن ينهضوا بأحمالهم الثقيلة فى وزاراتهم دون أن يضايقوك ، كما تأمر خدمك هنا بأن يكنسوا الأرض ويمسحوا قطع الأثاث . عش حياة نبيلة وجميلة حقا — حياة ملكية — معى .

وتقول فيما بعد :

أورينثيا : ماجناس . أنت رجل رخو . لو كنت رجلا حقا لوجدت لذة فى أن تضرب خصمك حتى يصبح كالفالوذج .

وهذا الاقتباس الأخير هو صدى لروح ، وبعض كلمات ، زيرا فى خطابها للملك الذى سبقت الاشارة اليه . ومن جهة أخرى نجد الملكة فى

« عربة التفاح » تشعر بالاهانة للزيارة المفاجئة التى يريد السفير الأمريكى أن يقوم بها للملك :

الملكة : يجب ! أمريكى يصر على أن يقابل الملك على الفور ، دون سابق ميعاد ! ياالله !

ماجناس : ادخله يا پام .

الملكة : لو كنت منك لطلبت اليه أن يكتب طلبا يرجو فيه المقابلة ، ولتركته ينتظر اسبوعا .

والواقع أن شخصيتى أورينثيا والملكة لا تختلفان عن شخصيتى زيرا وليدى صوفى . ان زيرا كأورينثيا ، ملكية المظهر ، ذكية ، واسعة الحيلة . وليدى صوفى ، مثل الملكة ، لها مهابة وذات جد ، وكثيرة الحرص على كرامة الملك وامتيازاته . وهى فى نهاية «يوتوبيا — شركة محددة الأسهم». تصبح الملكة عقب زواجها من پارامونت .

وكما يحدث فى انجلترا عام ١٩٦٠ ، يحدث فى يوتوبيا — جيلبرت . ان الجزيرة يصير الحكم فيها الى شركة محددة الأسهم ، هى شركة يوتوبيا ليميتيد ، بينما هى فى مسرحية شو : بريكيجيز ليميتد . يغنى پارامونت فى أوبرا جيلبرت قائلا :

ستقول عنا الأجيال القادمة
اننا أول عاهل فى العالم المسيحى
يسجل عرشه ومملكته
بمقتضى قانون حملة الأسهم لعام ٦٢

وهذه الأغنية تلخص معنى خطب ماجناس الطويلة فى « عربة التفاح » وتنتهى بنفس النتيجة التى تنتهى اليها .

وحتى هذه النكتة الفذة التى نجدها فى عربة التفاح ، حين يسأل

ماجناس الوزير بونيرجيس فى سخرية «أتسمح لى بأن أجلس ؟ » فيرد عليه الوزير قائلا : « بل اجلس يا رجل .. أنت فى بيتك » — حتى هذه النكتة نجدها تردد أصداء موقف معكوس مشابه فى يوثوبيا — شركة محدودة الأسهم » :

سكافيو : أعتقد أن جلالتك قد طلبت أن ترانا . لا — لا داعى لأن تظل تلبس التاج من أجلنا — أنت تعلم ذلك .

الملك : أرجو المعذرة . (يخلع التاج) دائما أنسى هذا . غريب ، مع ذلك ألا يسمح للملك بأن يلبس أحد تيجانه فى حضرة اثنين من رعاياه .

وأخيرا نجد فى المسرحيتين اجتماعا لمجلس الوزراء يرأسه الملك ، وتجرى فيه مناقشة أمور الدولة . أما فى جيلبرت فان الاجتماع يسفر عن أغنية من الملك ، وكورس من زهرات التقدم المستوردة من انجلترا ، وأما فى شو فان مناقشة أمور الدولة تتخذ نمطا موسيقيا واضحا يشبه الأغنية والكورس ويعطينا مثلا طيبا من أمثلة موسيقى الألفاظ المشهورة عند شو .

على ان أهم من هذا كله ما نجده من تشابه فى الشكل الفنى الذى يتخذه العملان المسرحيان . ان « يوثوبيا ، شركة محدودة الأسهم » هى اكستراڤاجنزا سياسية تشبه من قريب « عربة التفاح » فى روح وطريقة علاج الموضوع . والواقع أن هذا التشابه نقطة هامة ينبغى القطع فيها برأى ، لأن ايريك بنتلى يعتقد أن « الاكسترا ڤاجنزا السياسية ليست فقط لونا فنيا جديدا على الدارما ، بل انها ، من بعض وجهات النظر ، هى اللون الذى وجدت فيه عبقرية شو اكثر ما يناسبها من ألوان . » ثم يضيف بنتلى قائلا: ان حياة شو المسرحية يمكن أن توصف بأنها بحث عن الشكل الفنى الذى يلائم عبقرية المؤلف ، والاكسترا ڤاجنزا السياسية هى هذا اللون ، ولو أن

شو وصل بها حد الكمال بعد أن كان قد تعدى مرحلة النضوج ، وكتب أعظم مسرحياته .. انها محدودة بما فيه الكفاية وحرة بما فيه الكفاية ، خيالية الى الحد المطلوب وواقعية الى نفس الحد ، فكاهية وجادة بنفس القدر ، وهى ، لهذا ، اللون الفنى الذى يعبر عن شو تمام التعبير [1] » .

ويبدو من هـذه السطور أن بنتلى ينسب الى شـو انه ابتكر وأنضج الاكستراقاجنزا السياسية ، ولو صح أن هذا هو مقصد بنتلى حقا ، فانه يكون قد غفل عن الدور الهام الذى لعبه جيلبرت فى خلق هذا اللون .

ثم ان « يوتوبيا — شركة محدودة الأسـهم » . ليست الاكستراقاجنزا السياسية الوحيـدة التى كتبها جيلبرت . هناك أيضـا : « الميكادو » و « ايولانث » . ولقد رأينا من المقارنة بين « عربة التفاح » وبين «يوتوبيا» ان شو عندما جلس ليكتب الاكستراقاجنزا السياسية لم يجد أن الأساس كان قد وضع لها وحسب ، بل وجد أيضا كثيرا من البناء قد شيد . ومما له مغزى فى هذا الصدد أن تكون أولى اكستراقاجنزاته ، وأحسنها ، مدينة لجيلبرت كل هذا الدين . وبالاضافة الى هذا ، نجد أنه ليس من العسير قط أن نشير الى مؤثرات جيلبرتية أخرى على الأربع اكستراقاجنزات التى كتبها شو بعد ذلك ، ونعنى بها : « أكثر صـدقا من أن تكون مقبـولة » . و « على الصخور » و « ساذج الجزر المفاجئة » و « جينيف » .

* * *

لننتقل الآن الى مناقشة بعض الأفكار الجيلبرتية التى استخدمها شو فى أوبرا : « قراصنة بينزانس » . يصور لنا جيلبرت موقفا معكوسا فكاهيا لقرصان يحترف المهنة لأن الواجب يحتم عليه ذلك ، وليس لأنه قرصان بطبيعته . ويعامل جيلبرت القراصنة بكثير من العطف ويقارن فى سـخرية بين المجتمع فى الكلمات الشهيرة التى يرددها ملك القراصنة ويقول فيها :

(١) The Modern Theatre, p. 102.

« أنا لا أحترم مهنتنا كثيرا ، ولكنها بالمقارنة مع مهنة السادة المحترمين فى المجتمع ، تعد أكثر شرفا » .

ان شو يقترض من هذه الأوبرا فكرتين . فكرة القرصان الذى هو عبد لاحساسه بالواجب ، وفكرة مقارنة مهنة مخجلة ، بالمجتمع ، للسخرية من هذا الأخير . ويستعمل شـو الفكرتين فى مسرحية : « عـودة كابتن براسباوند للايمان » . ان براسباوند عند شو يقابله فريدريك عند جيلبرت. والاثنان يتشابهان فى أن كلا منهما تسيره فكرة أداء الواجب ، وهذا الواجب هو فى حالة براسباوند : الانتقام لنفسه ولأمه من عمه سير هاورد هلام . ومن خلال ليدى سيسيلى ، يقارن شو بين القـانون ، ممثلا فى القـاضى سير هاورد ، وعصيان القانون ممثلا فى القرصـان براسبوند ، ويخرج بالنتيجة الساخرة التالية وهى : أن الجريمة والعقاب كلاهما شر ، لأن كليهما يصدر عن روح الانتقام . ان المجتمع هو الجريمة متظاهرة بأنها قانون . انه لون آخر من ألوان القرصنة .

ويقترض شو لمسرحيته : « الانسان والسلاح » فكرتين أخريين من أفكار جيلبرت . ففى مسرحية « توم كوب » لجيلبرت ، يسخر الكاتب من شخصية الشاعر الجندى . أن توم كوب فى هذه المسرحية طبيب فقـير ، تضطره الظروف الى أن يبدو ويتصرف كما لو كان جنديا شاعرا . ويصفه جيلبرت فى هذا الظرف الطارىء قائلا انه يفرق شعره من وسط رأسه ، ويرسله طويلا على رقبته ، ويلبس ياقة شديدة الانحدار على صـدره ، لتجعله يبدو فى مظهر بيرون[1] » . هذه السخرية من البيرونية نجـدها صريحة فى الطريقة التى تخيل بها شو شخصية سير چوس فى (الانسان والسلاح) . فبعد أن يصف الكاتب المميزات البدنية لشخصيته ، يستطرد

(١) الفصل الأول من المسرحية .

قائلا : « والنتيجة هى بالضبط ما أنتجه الفكر فى بريطانيا فى مستهل القرن التاسع عشر : أى البيرونية [١] » . والفرق بين سخرية جيلبرت من البيرونية وسخرية شـو منها هو فى الواقع الفرق بين عقليتى الكاتبين . ذلك أنه لا جيلبرت ، ولا شخصيته توم كوب يأخذان البيرونية مأخذ الجد . انها بالنسبة لجيلبرت مجرد وسيلة لزيادة كم الضحك فى مسرحيته . وبالنسبة لتوم كوب ، هى سخرية أخرى من سخريات القدر يصبها عليه ضمن ما يصب من نقم . أما شو فانه ينظر الى البيرونية بوصفها عدوا حقيقيا . ان سير چوس يتفق مع خالقه شو فى النظر الى المثالية نظرة جادة . وهو (أى سير چوس) يعتبر فشل المثالية فى أن تكسب قلوب البشر عامة بمثابة نقص فى العالم ، يدل على خسة فيه .

ان نتيجة نظرة جيلبرت البسيطة لتوم كوب — أى استخدامه كمجرد وسيلة للسخرية الواضحة من البيرونية ومن تقليد الجندى الشاعر يجعل سخريته أكثر فكاهة من سخرية شو . ان فى سخرية الأخير أثرا واضحا من الجد ، ينجم عن تناقض لا يمكن حله بين هدفين يدخلهما شو ادخالا فى هذه السخرية ، الأول الضحك من سير چوس ، والثانى اتخاذه — فى نفس الوقت — مندوبا عن شو للهجوم على المجتمع . أما فيما عدا هذا الاختلاف فى النظر الى الجندى الشاعر ، فان شو يتبع جيلبرت اتباعا واضحا ، اذ يجعل لجنديه الشاعر — مثلما يفعل جيلبرت — فتاة شابة تحبه فى الظاهر وتبدو مثالية فى الاخلاص له . أما فى الباطن ، فهى شاعرة شعورا غير مريح بما فى موقفها من افتعال . فى توم كوب ، تقـول مسز ايفينجهام لابنتها كارولينا ، التى تحب توم كوب ، انه ما من أحد ، سوى أپللو ، قدر له أن يكون فى جمال توم كوب ، حينما يشمله السخط على العالم . وتجيب

(١) الفصل الثانى .

كارولينا قائلة : « أجل — ومع هذا فانى أعترف اننى حينما رأيته أول مرة غاص قلبى الغرير فى أعماقى لأنى لم أجد لأپوللو أثرا فيما كان يعبر عنه من أفكار [١] » . غير أن هذا الشك سرعان ما يزول ، وتواصل الفتاة عبادة بطلها . وفى « الانسان والسلاح » . يتكرر هذا المشهد القصير حينما تجلس راينا الى أمها وتتبادل المرأتان التهانى ، عقب أن يبلغهما النصر الكبير الذى حققه سير چوس لنفسه . اذ ذاك تعترف راينا لأمها قائلة : « خطر لى وهو يحتضننى بين ذراعيه وينظر فى عينى اننـا ربما نكون قد اكتسبنا افكارنا البطولية من شدة شغفنا بقراءة بيرون وبوشكين ، ولأننا سعـدنا كثيرا بموسم الاوبرا فى بوخارست ، فى تلك السنة . ان واقع الحياة نادرا ما يكون هكذا ! بل الواقع ان الحيـاة كما اختبرتها اذ ذاك لم تكن قط كذلك ... تخيلى ، يا اماه ، اننى شككت فيه : قلت لنفسى الا يمكن أن تكون بطولته ومهارته العسـكرية مجـرد أوهام ، ستـبددها المعركة الحقيقية [٢] » . ولكن ، كما يحدث فى « توم كوب » سرعان ما تنسى الفتاة شكها ، وتواصل عبادتها للبطل .

ثم يضيف شو الى هذه المقارنة الساخرة لمسة جيلبرتية واضحة حينما يصور لنا غرام سيرجوس بلوكا . ان هذا الغرام يقفز الى الوجود فجأة بطريقة تحمل طابع جيلبرت وأرضه الخرافية . هذا سيرجوس قد فرغ لتوه من مشهد غرامى كبير مع راينا قال لها فيه :

يا سيدتى يا قديستى !

فأجابته قائلة :

اثق بك . أحبك . أبدا لن يخيب ظنى فيك يا سيرجوس .

(١) الفصل الثالث .
(٢) الفصل الأول .

ثم قرر العاشقان أن يخرجا للنزهة حتى موعد الطعام . وتذهب رابينا لتأتى بقبعتها . وينظر سيرچوس اليها برهة فى عاطفية وهى تغادره ، ثم يلتفت ببطء ويرى لوكا . وفجأة يأخذ يغازلها قائلا :

لوكا ، أتدرين ما هو الحب الأسمى ؟

ولما تجيب لوكا بالنفى يمضى سيرچوس قائلا :

شىء متعب جدا ، طال به العهد أم قصر ، يالوكا . المرء بعده محتاج الى شىء من الترفيه .

وتقول لوكا فى براءة :

لعلك تريد شيئا من القهوة يا سيدى ؟

هذا الانقلاب المفاجىء من الرومانتى العالى الى الرغبات الأرضية الواطئة نجده دائما فى فن جيلبرت . هذا مثال منه فى « الميكادو » . ان يوم — يوم تحب نان — كى — پو ، المحكوم عليه بالاعدام ، والذى سينفذ فيه الحكم خلال شهر . وتوافق يوم — يوم على أن تتزوج نان وتسعد معه هذه الفترة القصيرة ، مظهرة بهذا اخلاصها له . غير أنها سرعان ما تكتشف انها لو تزوجته لوجب عليها أن تموت معه ، حسب قرار الامبراطور . وحين تتبين هذا ، تتغير معاملتها فجأة :

يوم : يا حبيبى ، أنا لا أريد أن أبدو أنانية ، وأنا أحبك من صميم قلبى — ولا أظن اننى سأحب أحدا غيرك نصف هذا الحب — غير انى لما وافقت على الزواج منك ، يا وحيدى ، لم يدر ببالى يا شغل الفؤاد — اننى سأدفن حية خلال شهر ! (١) .

ان جيلبرت هنا يكشف « الحب الأسمى » بنفس الطريقة بالضبط التى يكشف بها شو هذا الحب فى « الانسان والسلاح » . ان هذا الحب

(١) الفصل الأول .

تقليد لا يثبت لمحن الزمان ولا صروف القدر : انه مضاد للحكمة ، التى يفر اليها كل من سيرچوس ويوم — يوم عقب أن يتركا حبيبيهما مباشرة (١) .

ثم يحل الفصل الثالث من « الانسان والسلاح » فيقابل سيرچوس لوكا مرة ثانية ، ويواصل مغازلته لها ، فسرعان ما تنتزع منه وعدا تشترط عليه فيه أن يتزوج منها ان هو لمسها مرة أخرى بعد هذا . وفعلا تضطره لوكا الى لمسها ، فيصبح من حقها عليه أن يتزوجها . اذ ذاك لا يستطيع سيرچوس التراجع ، فهو عبد لاحساسه بالواجب ، كما أن فريدريك فى « قرصان بينزانس » هو عبد له . هذا هو المشهد الذى أشرت اليه فى شو ، وهذا نظيره فى جيلبرت :

لوكا : انى أغفر لك (تعطيه يدها فى خجل فيقبلها) . هذه اللمسة تجعلنى زوجتك .

سيرچوس : (يقفز واقفا) آه ! كنت نسيت .

لوكا : (فى برود) تستطيع أن تنسحب ، اذا أردت .

سيرچوس : أنسحب ! محال ! انك تنتمين الىّ .

أما فى جيلبرت فهذا هو المشهد :

الملك : أخشى أن لا تكون مقدرا لحرج مركزك . انك تعهدت أن نظل بخدمتنا .

فريدريك : حتى أبلغ عامى الواحد والعشرين .

الملك : لا ، حتى تبلغ عيد ميلادك الحادى والعشرين (يتقدم اليه بوثيقة) . فاذا حسبنا بأعياد الميلاد ، فأنت لا زلت فى الخامسة والربع من عمرك .

فريدريك : ولكنك لا تنوى أن تقيدنى بهذا الوضع — أليس كذلك ؟

(١) الفصل الثانى .

الملك : لا ، نحن فقط نذكرك به ، ونترك الباقى لاحساسك بالواجب.

وطبعا يؤدى فريدريك واجبه ، فبدلا من أن يترك خدمة القراصنة ، يواصل العمل معهم . ويعلم الملك تماما أنه حين يتركه لاحساسه بالواجب فانما يقيده بأشد القيود . ان استجابة فريدريك للواجب استجابة ميكانيكية حتمية ، لا مفر منها .

والمسألة كلها ، بعد هذا ، سخيفة أكبر السخف ، ولكنها فى الواقع تتبع منطقا خاصا بها ، هو منطق اللامنطقية . ان هذه اللامنطقية هى ما يصوره لنا شو فى المشهد الذى سبقت الاشارة اليه . وهى أيضا جوهر عالمى جيلبرت وشو المقلوبين رأسا على عقب . ويصف شو هذه العملية بقوله : انها وضع العالم على رأسه ، بدلا من قدميه ، لنتبين ما اذا كان من الممكن أن نتعلم شيئا من هذا الوضع المعكوس . أما هذا الدرس فهو بالطبع ، سخافة التعلق المبالغ فيه بالمثاليات .

وربما كان شو ، فى نظرته الى سيرچوس على أنه انسان آلى ، مدينا لجيلبرت مرة أخرى . ان احدى الأفكار الكوميدية لجيلبرت تتخيل ان انسانا ما قد تحول الى آلة ، ثم تروح تضحك من النتائج . ويستخدم جيلبرت هذه الفكرة فى « الأدعياء » . ففى هذه الأوبرا تشرب اثنتان من الشخصيات هما : بارتول ونيتا خمرا مسحورة ، تحولهما الى انسانين آليين يدوران بالزنبرك . وهنا يستخدم جيلبرت هذين الانسانين وسيلة هجاء للناس الذين يستجيبون استجابات ميكانيكية للمشاكل الأخلاقية ، كأنما أجوافهم فارغة الا من أجهزة تتحرك اذا سقطت فيها قطع العملة . وكل ما على المرء أن يفعله اذا ما أرادهم على أن يفعلوا ما شاء ، هو أن يعطيهم قطع النقود .

ويوحى شو ، فى تصويره لشخصية سيرچوس ، بشىء من الآلية فيها .

هو يصف سير چوس فى ارشاداته المسرحية بقوله : « سير چوس ، كأنما هو ساعة دقاقة ، لمس أحد زمبركها ، يعقد ذراعيه على الفور »(١) .

وبالطبع ، يقارن شو بين سلوك سير چوس الميكانيكى وبين مسلك لوكا الحيوى ، الذى لا تنقصه العزيمة ولا الرغبة فى تأكيد الذات ، فيخرج سير چوس ، الرومانتى المثالى ، من المقارنة ضعيفا فاقد الحيوية ، بينما تنتصر لوكا ، وهى فى مسرح شو أحد الأمثلة الأولى للمرأة التى تسيرها القوة الحيوية .

وقد استغل شو فى تصويره لسير چوس فكرة أخرى من أفكار جيلبرت الكوميدية ألا وهى فكرة تعدد الشخصيات داخل الشخصية الواحدة . ففى « الميكادو » نجد بو — با يجمع بين الأشخاص الآتية مناصبهم : « وزير الخزانة ، ووزير العدل ، والقائد العام ، ووزير البحرية ، والمشرف على كلاب الصيد ، وضابط السلمات السود ، ورئيس أساقفة تيتيبو ، والعمدة المرشح والمنتدب ، كل هذا فى شخص واحد » . وفى « ايولانت » نجد أن قاضى القضاة هو الوصى على فيليس وخطيبها فى نفس الوقت . وفى كلا المسرحيتين نجد أن استغلال جيلبرت ينتج أثرا فكاهيا ممتازا . وبعض هذا الأثر يسجله شو لنفسه فى مسرحية « الانسان والسلاح » ، كما يدل على هذا المثل التالى :

سير چوس : انى لفى دهشة من نفسى ، يا لوكا . ترى ماذا يقول سيرچوس ، بطل سليڤنتزا ، لو أنه رآنى الآن ؟ وماذا يقول سير چوس ، نبى الحب الاسمى ، لو أنه رآنى الآن ؟ بل ماذا يقول نصف دستة من الشخصيات ، كلها سير چوس ،

(١) الفصل الثالث ، ص ٩٥ من طبعة بينجوين ، ويتكرر هذا الايماء لآلية سير چوس فى مواضع أخرى ، منها ماتجده فى صفحات ٦٠ ، ٨٢ ، ٨٧.

لا تزال تدخل وتخرج من جسدى هذا الرشيق ، لو أنها ضبطتنا هنا ؟

ثم يقول بعد ذلك :

سير چوس : أنت ساحرة صغيرة مثيرة ، يا لوكا . لو انك كنت مغرمة بى أكنت تتجسسين علىّ من النوافذ ؟

وترد عليه لوكا الرد الذى لا مفر منه :

لوكا : هيم . ما دمت تقول ياسيدى انك نصف دستة من الشخصيات تجمعت فى واحد ، فان مهمتى ستكون عسيرة حقا .

ويمضى الفصل ، فتتطور النكتة الى هجاء لنزعة سير چوس المريضة التى تدعوه الى الانغماس فى ذاته . هنا تتحول النكتة الى نوع من التحليل النفسى الذاتى ، يعرض فيه سير چوس نفسه على الجمهور ، وينشىء علاقة ما بينه وبين لوكا . وفى نفس الوقت تتم مقارنة الشخصيتين بعضهما ببعض ، ويتحقق الهدف من انشاء العلاقة الغرامية بين الاثنين :

سير چوس : (محدثا نفسه) . من هو الرجل الحقيقى بين هؤلاء الستة ؟ هذه هى المشكلة التى تعذبنى . ان بينهم بطلا ، ومهرجا ، ومدعيا ، وواحد منهم وغد الى حد ما .. وواحد آخر ، على الأقل ، جبان . وقبل هذا بقليل ، كان سير چوس قد لام لوكا لانتقادها مسلك سيدتها راينا . وقد ردت عليه لوكا بقولها انها اعتقدت من محاولته تقبيلها ، أن سيرچوس قد كف عن التزمت والتظاهر . وحينما تضبطه لوكا على هذا النحو ، والجانب السوقى فيه مكشوف للعيان ، تمضى الى تأكيد صلة التشابه بينهما .

لوكا : ها ! ها ! أعتقد أن واحدا من الستة الذين هم أنت يشبهنى كثيرا ، يا سيدى ! ولو اننى مجرد خادمة للآنسة راينا .

وهكذا تتحقق الصلة بين الشخصيتين ، وينفضح سير چوس أمامنا فنرى ادعاءه وتظاهره . وفى نفس الوقت يكون شو قد استخدم فكرة جيلبرت لخلق موقف فكاهى واضح . ولعل الاستخدام الحالى لاحدى أفكار جيلبرت أن يكون واحدا من الأمثلة الطيبة للحالات التى استعمل فيها شو نكات جيلبرت استعمالا أعمق وأشد أثرا . ذلك ان استخدام جيلبرت لفكرة تعدد الشخصيات فى واحد مقصود به الفكاهة أكثر من الهجاء ، ولو أن الهجاء موجود أيضا فى استغلال جيلبرت لفكرته .

والموقف الواقعى الذى يتخذه شو من العسكرية والحرب فى « الانسان والسلاح » له نظير فى عديد من مسرحيات جيلبرت . فى «قراصنة بينزانس»، مثلا ، لا يبدو على رجال البوليس الذين يدعون للقبض على القراصنة انهم يحبون مهمتهم هذه حبا كبيرا :

حينما يشهر العدو سلاحه
نحس بعدم الراحة

وحينما تدعوهم ميل الى القتال ، بهذه الكلمات التقليدية الرنانة :

اذهبوا ، أيها الأبطال ، الى المجد ،
ولو متم فى صدام دموى
فستعيشون فى أغنية ورواية

يجيبون :

مع أنه واضح لنا
ان كلماتك حسنة النية
فأمثال هذه العبارات
لا تشرح صدور رجال

يذهبون ليلقوا مصـــيرهم
في عصبية زائدة

وهذه النظرة الى المجد الحربى هى نفسها التى يعتنقها بلنتشيلى فى « الانسان والسلاح » . ان الحربَ أمر كريه لأولئك الذين يعرفونها حقا . وقد يكون الحديث عن المجد والخلود حسن النية ، ولكنه مع ذلك حديث سخيف . وواضح أن ميل تعتنق وجهة نظر رايينا فى الحرب ، وان المقارنة بين النظرتين الى القتال : النظرة المجدة ، والنظرة الواقعية ، هى احدى الوسائل التى يتوسل بها الكاتبان للتقليل من شأن المجد الحربى . على أن جيلبرت يستخدم وسيلة أخرى لتحقيق نفس هذا الهدف الا وهى : أن يخلع على بطله الحربى صفة تنافى الروح العسكرية ، مما يجعل البطل يبدو مضحكا فى نظرنا . وهكذا يقول دوق رانستابل فى مسرحية « پينشنس » لميجور مارجا ترويد :

قل لى يا ميجور ، أتحب التوفى ؟

ويجيب الميجور . « جدا ! » وهنا ينضم اليهما الكولونيل قائلا : « كلنا نحب التوفى » . آنذاك يتخلف لنا احساس واضح بأن ضابط حرس الدارجوون ، بدلا من أن يكونوا رجالا قساة المنظر ، يسعون وراء المجد العسكرى ، انما هم فى الواقع جماعة من الأطفال .

ويستخدم شو نفس هذه الوسيلة لتحقيق نفس هذا الغرض ، وذلك حينما يجعل بلنتشيلى يحشو جيوبه بقطع الشيكولاته باللبن ، بدلا من الذخيرة . ولما كان جيلبرت قد كتب مسرحية « پينشنس » قبل أن يكتب شو « الانسان والسلاح » بسنوات ، فمن المحتمـــل أن يكون الكاتب الايرلندى قد تأثر بمسرحية زميله الانجليزى .

* * *

يمكن القول بصفة عامة أن أثر فن جيلبرت على شو قد كان أثرا طيبا . فبدون جيلبرت ، ربما كان كثير من فكاهة شو الذكية ، ومتناقضاته اللذيذة فى غرابتها ، يضيع علينا ، أو فى القليل يقل تأثيره الدرامى . والى جوار هذا ، رأينا كيف أن جيلبرت قد أعطى شو صيغة مسرحية معينة ، هى صيغة المقارنة الساخرة التى نجدها فى حيلة قصر الحقيقة ، فمنذ أن قاده جيلبرت الى هذا القصر « لم يكد يستطيع أن يخلص نفسه من سحره ، بل أخـذ ينظر الى الدنيا كلها بوصفها عرضة لهذا السحر » ، وذلك على حد وصف وليم ارشر[1] لأثر حيلة قصر الحقيقة على جيلبرت نفسه .

والى جوار هـــذا أورث جيلبرت شـــو لونا دراميــا جـديدا هو الاكسترافاجنزا السياسية . ونحن نميل الى موافقة بتيتلى على أن هــذا اللون هو أنسب الألوان المسرحية لعبقرية شو . وهذا دليل مزدوج على القرابة الفنية التى تقوم بين الرجلين وعلى الدين الذى يدين به جيلبرت شو. هذا ويمكن أن نفسر « اكتشاف » شو للاكسترافاجنزا السياسية على عتبة الثلاثينات من هذا القرن ، بحالة القلق السياسى والاجتماعى والاقتصادى التى كانت تسود تلك الحقبة . ان الاكسترافاجنزا السياسية هى أحسن لون مسرحى يعبر عن فقدان الهدف والجنون الشامل ، وخيبة الأمل التى تميز جميعا سنوات العقد الثالث من قرننا هذا . والدليل على هــذا أن كتابا مسرحيين من الشبان كانوا اذ ذاك يستخدمونها ، وأهم هؤلاء و.هـ. اودين، الذى كتب : « الكلب وراء الجلد » و « رقصة الموت » .

على أن شو قد استطاع أن ينجو من النتائج الفنية لســلبية جيلبرت العقيمة وعدم ايمانه الغريب بشىء ما . يقول وليم آرشر معلقا على مسرحية جيلبرت : « الخطبة » : « أما انها مضحكة للغاية فأمر لا سبيل الى انكاره..

(١) سبق ذكره ص ١٦٤ .

غير أنها تترك طعما مريرا فى الفم . انها كريهة ومحقرة مثل أسفار جاليفار ، دون أن يكون لها ما للأخيرة من مغزى انسانى عميق (١) » . لقد أنقذ شو من هذه الهوة السحيقة من السلبية وعدم الايمان فلسفته التفاؤلية ومزاجه المرح . وحتى فى أحلك لحظات يأسه ، كما يحدث فى « بيت القلوب المحطمة » ، لا يغلق شو الأبواب دون الأمل . وهذا كله يجعل مسرحياته أكثر انسانية ، وشخصياته أقل ميكانيكية مما عند جيلبرت . واذا كانت شخصيات شو تحسب فى عداد الدمى ، فهى دمى يؤمن بها خالقها ، ويجعلنا نحن نؤمن بها ، بما يضفى عليها من لمسات فنية . ولقد أشار شو نفسه الى الفرق بينه وبين جيلبرت فى هذا الصدد فى مقدمته للسلسلة المسرحية المسماة : « العودة الى متوشالح » فهو فى هذه المقدمة يشير اشارة واضحة الى جيلبرت حين يقول : « وثالث لم يطاوعه قلبه الرقيق على بث اليأس فى نفوسنا بعرض حقائق الحياة علينا ، فجعل همه أن يستخلص الشجن والرثاء والضحك الرقيق من سحابة من الوهم والخرافة اتخذها وسيلة تحجب عنه بشاعة عالم بلا اله » . ولقد اتخذ شو لنفسه شيئا من بضاعة جيلبرت هذه وهو الضحك الرشيق (ممزوجا أحيانا بالشجن والرثاء) ولكن سماءه لم تكن قط خالية من اله أو آخر . ولما كان الايمان جزءا من انسانية الانسان ، فان مسرحيات شو تكسب انسانية واضحة بفضل معتقداته .

على أن شو لم ينج من بعض نقائص جيلبرت ذات الطابع التكنيكى الصرف . وأبرز هذه ما يسميه وليم ايرفين الشخصيات التى « تشرح نفسها بطريقة فاقعة (٢) » . فهو يقول ان شخصيات شو ذات بصيرة فوق مستوى البشر ، وهذه الضرورة الفنية فى مسرح شو هى ذاتها التى حفزت شخصيات

(١) سبق ذكره ص ١٩٦ .

(٢) سبق ذكره ص ١٦٧ .

جيلبرت على شرح نفسها للناس . ولا يورد ايرفين تفسيرا لهذه الظاهرة . غير أنها راجعة ، بالطبع ، الى الطبيعة التعليمية التى تغلب على أعمال الرجلين .

ان كلا منهما تعليمى بطريقته الخاصة . وشو نفسه يتبين هذا حينما يقول ، فى موضع من كتاباته ، ان مناقشات جيلبرت وآراءه تصبح مملة حقا ، ان لم يحملها الانسان على محمل الفكاهة .

والنتيجة الفنية لعملية السلخ الأخلاقى للشخصيات هى خلق شخوص « أدنى من الحياة » ، أى أقل حيوية ، وتجسيدا واقناعا من الشخصيات المتكاملة . ويشير آرثر الى العلاقة بين طريقة رسم الشخصيات ، والشخصيات نفسها فيقول معلقا على جريتشين ، بطلة جيلبرت فى مسرحية تحمل نفس الاسم :

« ان نقطة واحدة من الدم الدافىء لا تجرى فى عروقها ، ولا فكرة واحدة من وحى الطبيعة .. تنبثق فى رأسها . من أجل هذا ، فانها تستطيع — دون حرج — أن تضع فى ألفاظها كل أفكارها (١) » . أى أنها ليست انسانة عادية ، فلا ضير عليها ان خالفت المعقول ، وجعلت أدق أفكارها دائما على طرف لسانها . فالعلاقة اذن بين طريقة رسم الشخصيات ، وبين ما تنتجه هذه الطريقة من شخوص علاقة وثيقة . وهذا ما يقصده ايرفين حين يتحدث عن ظاهرة شرح الشخصية لنفسها فى مسرح كل من شو وجيلبرت ، بوصفها ضرورة فنية . وهكذا نجد أن شو ، باستخدامه نفس الحيل الفنية التى يستخدمها جيلبرت ، لتعويض النقص فى تشخيصه ، يغنم نفس الغنم ، ويخسر ذات الخسائر التى تتخلص الى سلفه وأستاذه ، جيلبرت .

(١) سبق ذكره . صفحات ١٥٠ ـ ١٦٠ .

الفصل الخامس

شو وكوميديا النقد الاجتماعي

بالرغم من أن اللون الذى أخرجه لنا شو من كوميديا النقد الاجتماعى هو لون خاص به ، يلائم عبقريته ، ويرد فى النهاية اليها ، فان كتابات أعلام الكوميديا الانتقادية قد كان لها — مع هذا — أثر واضح فى مسرح الكاتب الايرلندى .

وذلك هو الحال مع الفنانين الكبار . فان ابداعهم تنتجه ذواتهم ، وتوجهه فى نفس الوقت كتابات الأعلام . ولقد تأثر شو فى مسرحياته بالتراث الكبير الذى تخلص للمسرح الفكاهى عبر الأجيال ، فأخذ منه بعضا من مادته ، وصاغها بما هو أدنى لقلبه وغرضه . وهكذا نجد فى مسرحياته لمحات من ارستوفانيز وحيلا فنية من بن جونسون ، والتقاءه فى الروح مع موليير وتقبلا لبعض العناصر الفنية من مسرح عودة الملكية . كل هذا نجده فى كوميديات شو بالقدر الذى يكفى لتلوينها بلون خاص ، وان كان طابع شو نفسه هو — فى التحليل النهائى — ما يميز هذه المسرحيات ويعطيها شكلها الأخير .

وفى هذا الفصل سنفحص هذه المؤثرات التى وفدت على مسرح شو من « الموتى العظام » ، كما كان شو يسمى الأعلام ، محاولين أن نحدد الدور الذى لعبته هذه المؤثرات فى خلق كوميديا شو الانتقادية .

* * *

١ — يقول شو فى مذكرة تقديمية لمسرحية : « الاستعداد للزواج » :

« لقد استغنيت هنا عن التقليد الذى يقضى بتقسيم المسرحية الى فصول ومناظر ، وعدت الى وحدتى الزمان والمكان كما كان المسرح اليونانى القديم يستعملهما .. وأنا أجد فى الواقع أن الشكل اليونانى يفرض نفسه فرضا حينما تصل الدراما الى درجة معينة من التطور الشعرى والفكرى . وما كان اختيارى لهذا الشكل عملا مقصودا به اظهار المهارة الفنيــة ، وانما هو ببساطة عمل تلقائى بحثت فيه لاحدى مسرحيات الأفكار عن أكثر الأشكال الفنية ملاءمة لها ، فكان هذا هو الشكل الكلاسيكى . والواقع أن مسرحية « الاستعداد للزواج » لو قسمت الى فصول ومناظر وامتد زمنها ليشمل فترة طويلة ، لأصبحت شيئا مستحيلا » .

وليس ثم سبب يدعونا الى الشك — مثلما يفعل وليم آرتشر [1] ، فى أن شو يؤمن حقا بما يقول هنا . كذلك ليس ما يدعو الى مقارنة الوحدة التى يرمى اليها المؤلف فى « الاستعداد لزواج » وشقيقتها « سوء زواج » بالوحدة التى نجدها فى « اوديب ملكا » . ذلك ان شو كان على الأرجح يرمى الى وحـدة مسرحيات ارستوفانيز أكثر مما كان يهدف الى وحدة مسرحيات سوفوكليس ومعروف أن مسرحيات الأول أقل جمالا وانسجاما — من ناحية الشكل — من مسرحيات سوفوكليس . وعلى كل حال ، فالمقارنة التى يجريها آرتشر بين مسرحيتى شو سالفتى الذكر وبين « أوديب ملكا » مقارنة ظالمة وخداعة ، اذ أنها تجرى بين مأساة وملهـاة . وكان الأقرب الى المنطق أن تقارن بين ارستوفانيز وشو ، أى بين ملهاة وملهاة .

تقول اليزابيث درو : « ان كوميديا النقد الاجتماعى ولدت من جديد فى أوبرا كوميك جيلبرت وساليڤان ذات المسحة الارستوفانية ، كما ولدت

(١) Playmaking, pp. 103-6.

في فكاهة اوسكار وايلد الذكية ، وفي المسرحيات الاجتماعية التي كتبها بينيرو وهنري آرثر جونز . ثم زاد نضج هذه الكوميديا في مسرحيات المشاكل الاجتماعية التي أخرجها جرانفيل باركر وستانلي هوتون وسينجين ايرفين ، وفي المسرحيات الهجائية العظيمة التي أخرجها برنارد شو (١) » .

ولقد تأثرت كوميديا شو من خلال جيلبرت — بمسرحيات ارستوفانيز الهجائية . ونحن قد رأينا ، في فصل سابق ، الى أي حد تأثر شو بفن جيلبرت ، ولابد أن هذا الأخير قد وجد في الاغريقي الكبير مادة ثمينة لأوبراته (٢) . ولو فحصنا مسرحية « الضفادع » لارستوفانيز فحصا دقيقا فسنجد على الفور أنه فيما يخص الشكل والروح ، قد كان جيلبرت مرددا لكثير مما جاء في مسرحية ارستوفانيز . ان أغنيات جيلبرت الفردية وأغنيات الكورس عنده ، لها نظائر في أغاني الكورس في « الضفادع » ، وبعض هذه يشبه أغنيات جيلبرت الى حد يثير الدهشة ، وذلك في ترجمة جيلبرت مري (٣) .

ثم ان جيلبرت يعيد علينا من جديد روح النكتة الارستوفانية ، كما تتمثل في « الضفادع » . ومن الأمثلة الطيبة على هذه النكتة تلك التي تتحدث عن كليستينيز ، الذي لبس ملابس الحداد على أقارب له ، ليس لهم وجود . ولعل هذه النكتة أن تكون أصل نكتة مشابهة لجيلبرت ، نجدها في « قراصنة بينزانس » حيث يشتري الميجور — جنرال ستانلي

(١) Discovering Drama, pp. 163-4.

(٢) كان جيلبرت من المعجبين بفن بلانشيه ، وكان هذا معجبا بارستوفانيز.

(٣) من الأغنيات الأررستوفانية التي يظهر بها شبه قوي باغنيات جيلبرت واحدة يلقيها ديونيسوس ، ونجدها في رأس صفحة ٤٣ من ترجمة بروفيسور جيلبرت مري ، الناشر Allen & Unwin ، لندن ، عام ١٩٥٢ .

عزبة بها كنيسة ، ثم يتورط في كذبة ، فيشعر بالخزي ، ويجلس يبكي للعار الذي ألحقه بالأسرة التي كانت تمتلك العزبة من قبله ، والتي أصبحت الآن أسرته عن طريق الشراء ! .

على أن أهم من هذا كله طريقة المقارنة الفكاهية التي يجريها ارستوفانيز بين عالم خيالي مثالي ، والعالم الحقيقي ، والتي هي العمود الفقري لتكنيك جيلبرت . ان ارستوفانيز يستخدم هذا الأسلوب لتبيان غباء اثينا وعجزها ، منظورا اليها من الأعماق السفلى في هاديز (الجحيم) . والواقع أن هذا الجحيم هو في جوهره قصر من قصور الحقيقة المألوفة عند جيلبرت . انه مثل قصر الحقيقة ، ينشيء جوا خاصا يمتحن فيه الناس وتظهر نقائصهم .

وهنا ينطبق ما يقوله الناقد الفرنسي أوجيستان هامون في وصف مسرح ارستوفانيز على مسرح جيلبرت . يقول هامون : ان الحركة في مسرحيات ارستوفانيز ، غريبة ، ومركبة وغير واقعية . وهي تدور في عالم خيالي ، لا يدري أحد أين يقع (١) . وفي موضع آخر من الكتاب (٢) يشير هامون الى الطريقة التي يستخدمها ارستوفانيز في الهجوم الشامل على شخصياته ، والتي لا تخرج بعدها واحدة من هذه الشخصيات دون أن ينالها قدر من الهجوم يقلل من حبنا لها . وهذا بالطبع هو نفس المصير الذي تلقاه شخصيات جيلبرت ، حينما تتعرض لقوى القصر السحرية ، واذا كان جيلبرت يعترف ، في كلمة قدم بها لمسرحية « قصر الحقيقة » بأن الفكرة التي تغذي المسرحية قديمة جدا — في قدم « ألف ليلة وليلة » ، فان الحقيقة التي توحي بها هذه المقارنة مع ارستوفانيز تشير الى أن تلك الفكرة هي أقدم من هذا بكثير .

(١) The Twentieth Century Molière : Bernard Shaw. trans. by Eden & Cedar Paul. p. 258.

(٢) نفس المصدر ص ٢٥٨ .

ومثل جيلبرت أيضا ، يضمن ارستوفانيز مسرحياته مناقشات لو أننا حملناها محمل الجد لأصبحت سخيفة لا معنى لها ومن أمثلة هذه المناقشات ما نجده فى مسرحية : « السحب » ، حيث تصبح هجماته على سقراط سوقية ، ولا مبرر لها ، ما لم تأخذها مأخذا هينا . والسبب فى هذه الظاهرة أن ارستوفانيز — كجيلبرت أيضا — يعتمد فى مؤثراته الفكاهية على طريقة التسخيف .

هذه النظرة السريعة على تكنيك ارستوفانيز كان لابد منها لاثبات الصلة غير المباشرة التى تقوم بين شو والكاتب الاغريقى . ولو رجعنا الآن الى الفصل الخاص بجيلبرت وشو لوجدنا أن الأخير يمتص فى مسرحياته كثيرا من الخصائص الفنية لمسرح ارستوفانيز ، وهى الخصائص التى يعيد جيلبرت استخدامها فى مسرحياته ، واوبراته .

على أن شو نفسه يجد صلة مباشرة بين تكنيك مسرحه وبين تكنيك ارستوفانيز . فهو فى خطاب اكسفورد[1] يقول ان تكنيك ارستوفانيز وموليير هو تكنيكه هو . ويصف شو تكنيك المعلم الاغريقى بأنه يتركز فى ادخال الناس فى مناقشات حول مسائل متفرقة ، ثم يخلق الكاتب عامدا نوعا من سوء الفهم ، وذلك بأن يرفض فهم ما يقال فهما صحيحا ، أو بأن يفهمه فهما ملتويا ، أو بأن يرد عليه ردا لا يتوقعه الخصم أبدا . والى جوار هذا يرى شو أن ارستوفانيز يتعمد خلق المعارك الجدلية والبدنية بين الشخصيات المتنافرة وأن يصور ما ينتج عن هذا كله من كوميديا فكرية وحركية ، فى الجو المادى والفكرى المألوف فى الفاصل الفكاهى للسيرك . ان هذا الفاصل لا يعتمد على مناظر ، وحوادثه تدور فى الخمس أو الست الدقائق التى تفصل بين ألعاب الفروسية ، ولذا كان فنانوه مضطرين الى

(١) سبق ذكره .

مراعاة وحدتى الزمان والمكان وتوزيع الأدوار توزيعا مناسبا ، فرئيس الحلقة يوجه المناقشة ، بينما يوفر المهرج المؤثرات الكوميدية .

هذا الوصف الذى يقدمه شو لتكنيك ارستوفانيز هو وصف معقول لجوهر هذا التكنيك . انه يشمل الناحيتين الرئيسيتين فيه وهما : كوميديا الهدف الجادة ، وكوميديا التهريج والضرب . ولو اننا قارنا بين مسرحيتى : « الضفادع » و « سوء زواج » لوجدنا بينهما كثيرا من نقاط الالتقاء . ان التكنيك — فى خطوطه العريضة التى حددها شو فيما تقدم — متشابه فى المسرحيتين .

غير اننا ، قبل أن نمضى فى مقارنة العملين ، نحب أولا أن نقرر ما اذا كان شو قد تأثر تأثيرا مباشرا بارستوفانيز ، حينما كتب مسرحيتيه «الاغريقيتين» هاتين أم أنه — كما هى عادته كتب المسرحيتين أولا ثم أخذ يبحث بعد ذلك عن أسباب تبرر وجودهما .

اننا نجد أول اشارة للأثر الاغريقى على شو فى كلمة ألحقها المؤلف بمسرحية « ميجور باربارا » ، حيث اعترف شو بدينه لبروفيسور جيلبرت مرى ، الذى قرأ شو ترجمته لمسرحية يوربيديس : « أهل باكوس » . وقد كتب شو « ميجور باربارا » عام ١٩٠٥ . وفى عامى ١٩٠٨ ، ١٩١٠ ، ظهرت كل من « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » على التعاقب . ثم جاء خطاب شو فى جامعة اكسفورد عام ١٩١٤ ، وفيه يعترف شو بوجود تماثل بين تكنيكه وبين تكنيك ارستوفانيز . وهذا كله يشير بوضوح الى اهتمام متصل أبداه شو بالدراما الاغريقية . فليس من قبيل المغالاة اذن أن نستنتج أن شو قد قضى السنوات فيما بين ١٩٠٥ ، ١٩١٠ فى دراسة مستقصية لأعلام المسرح اليونانى . لقد ظهرت ترجمة جيلبرت مرى « للضفادع » عام ١٩٠٨ ولعل هذا هو السبب فى أن « سوء زواج » كما

سنرى حالا هى أقرب الى التكنيك الارستوفانى من «الاستعداد للزواج».

وفى نفس الوقت ، يجب أن نبرز التطور التلقائى الذى كان شو يتجه اليه ، نحو ذلك النوع من مسرحيات النقاش الذى تمثله مسرحياته . فبعد محاولة ابتدائية فى « الانسان والسوبرمان » ، (١٩٠٣) ، أخذ شو يتحرر بسرعة من المؤثرات الأولى التى تعاملت على مسرحه ، وجعل يجد سهولة متزايدة فى خلق وتطوير أسلوب خاص به . ولقد انتهت هذه المحاولات الى خلق ما سماه شو نفسه : « مسرحية التحقيق الفكرى » ، ويمثلها كل من « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » . وكما قلنا سابقا ، ليس ما يدعو الى الشك فى صدق شو حينما ينبئنا بأن تبنيه ما سماه « الشكل اليونانى » ليس استعراضا لعضلاته الفنية ، بل هو تعرف طبيعى لمسرحية من مسرحيات الأفكار على أكثر الأشكال الفنية ملاءمة لها . وليس ثم ما يدهش فى تحول شو الى الدراما الكلاسيكية فى تلك المرحلة بالذات من مراحل حياته الفنية. انها عاصرت انفصامه التام عن المدرسة الباريسية فى تأليف المسرحيات . لقد أدار شو ظهره تماما لمسرح القرن التاسع عشر ، وأخذ يتحول تلقائيا الى لون مسرحى يقرب من اللون الكلاسيكى ، وفى نفس الوقت جاءه تأثير شبه مباشر من المسرح اليونانى عن طريق ترجمات جيلبرت مرى لروائع ذلك المسرح . ولهذا كله كان من الطبيعى أن يولى شو عنايتــه للدراما اليونانية وأن يتأثر بها . والى جانب هذا ، كان تأثير جيلبرت غير المباشر يعمل عمله ، بوصفه صلة ما بين شو والمسرح اليونانى . ثم اننــا يجب ألا ننسى تجربة ابسن فى هذا الصدد . لقــد أعرض ابسن عن المسرحية المحكمة الصنع ، فوجد نفسه يجرى التجــارب على الشكل اليونانى ، ويفيد من هذه التجارب ، وخاصة فى مسرحية « اغريقية » من مسرحياته هى مسرحية : (الأشباح) .

* * *

لننتقل الآن الى دراسة تفصيلية لمسرحيتى : « الضفادع » و « سوء زواج » . فى كلا المسرحيتين يستخدم المؤلفان موضوعا رئيسيا وسـيلة للهجوم على الأشياء عامة . فى « الضفادع » يفحص المؤلف مزايا ونواقص مسرحيات اسخيلوس ويوريبيدس ، وخلال هذا الفحص ، يجرى تيــار متصل من الاشارات والايماءات الى أثينا ، وسياستها ، وقادتها ، وفنانيها ، وتصرفاتها فى حالى الحرب والسلم . اما الفحص نفسه فيتم فى اغلبه من خلال نقاش ومناظرة ، بحيث نجد أن الموضوع الرئيسى للمسرحية هو مادة المناظرة الأساسية ويتفرع عليه مناظرات ثانوية ، مثل تلك التى بين ديونيسوس واكزانيثاس وهيراكليز وتشارون وغيرهم .

وفى هذا التيار المتصل من النقاش والمناظرة يلقى الكاتب بمشاهد من التهريج والضرب ، وهذه تتفاوت بين عبقرية مشهد كوميدى كذلك الذى الذى يدور بين ديونيسوس وبين جثة أحد الموتى ، حيث يفاوض الأول الجثة على أن تحمل معها بعض الأشياء الى العالم السفلى ؛ وبين الكوميديا الصاخبة التى نجدها فى مشهد « العلقة » التى تجرى أمام بيت بلوتو . وبين هذين الطرفين المتباعدين من أطراف المؤثرات الكوميدية هناك مشاهد من الفارس والبيرليسك ، يضمنها المؤلف بعناية فى تيار المناقشة الجادة ، بحيث يضمن لمسرحيته أن تثير فى المشاهدين اهتماما حيا ، يبدأ ببدايتها وينتهى مع النهاية .

وشو يقفو أثر هذه الصيغة المسرحية عن كثب فى « سوء زواج » . ان موضوعه الرئيسى هنا هو العلاقة بين الآباء والأبناء . غير أنه يقيم فى مسرحيته ستارا متصلا من نيران الهجوم ، يتناول كل ما استطاع أن يحشره من موضوعات فى مناقشات المسرحية .

ونفس المزاج الذى يستخدمه ارستوفانيز من التهريج والبيرلســك

والفارس ، يستخدمه شو ليخفف من الملل الذى تبعثه المناقشات الطويلة . والحادثة الترفيهية الرئيسية فى هذه المسرحية هى حادثة الطيارة البهلوانية لينا ، التى تسقط من السماء على رؤوس الشخصيات ، فتعطى المسرحية بهذا حياة وحيوية بمجرد ظهورها .

والطريقة التى تدار بها المناقشات واحدة فى المسرحيتين ، وهى تماثل ، بصفة عامة ، الخطوط الرئيسية التى يرسمها لها شو فى خطاب اكسفورد . أنها تعتمد على مزاج من العراك البدنى واللفظى . وفى « الضفادع » يتخذ العراك البدنى شكل مسابقة فى القوة البدنية والقدرة على التحمل تدور بين اكزانثياس وديونيسوس ، وذلك فى مشهد « العلقة » أما فى « سوء زواج» ، فالقتال على وشك أن يقوم بين المثقف الجبان بنتلى ، وبين السوقى ، المنحط العقلية ، الوافر القوة البدنية ، جونى . وهناك أيضا مقارنة بدنية ومسابقة فى القدرة على التحمل بين لينا ، الطيارة ، وبين بعض الشخصيات ، وبخاصة تارلتون وبنتلى . ومن هذه المسابقة ، يخرج الأول خائبا . ان فشله البدنى هو مظهر من مظاهر النقص الفكرى عنده . أما بنتلى ، فانه يخرج من المعركة ، أفضل الرجلين . فبالرغم من أنه ضعيف وجبان ، فهو راغب فى المخاطرة ، ولهذا نراه يقرر أن يركب الطائرة مع لينا كمرافق لها ، وهذا شرف كبير له ، لأن لينا هى فى نظر شو المثال الكامل للتفوق البدنى والمعنوى .

وواضح أن شو يستخدم عنصر التسابق البدنى بين شخصياته استخداما أعمق من استخدام ارستوفانيز لنفس العنصر ، وهو بالنسبة للمعلم اليونانى مجرد وسيلة أخرى من وسائل الاضحاك . غير أن شو ، مع هذا ، لا يهمل جانب الاضحاك الصرف فى العراك البدنى الذى يدور بين شخصياته . مثال ذلك ما نجده فى العراك الذى يوشك أن ينشب بين جونى وبنتلى ، فان شو يجعل هذا الأخير يصرخ ويهتف ويتصرف كما لو كان طفلا صغيرا ، قد أفزعه قريب له كبير ، يتهدده بالضرب .

وفى كلا المسرحيتين ، تؤدى سلسلة من المناقشات الثانوية الى المنظر الكبير فى المسرحية . ففى « الضفادع » ، نجد هذا المنظر الكبير فى مشهد المناظرة بين يوربيديس واسخيلوس ، وهى مناظرة كبرى تنتهى بها المسرحية. ونفس هذا النمط نجده فى « سوء زواج » ، فان المناقشة الكبرى فى المسرحية تأتى قبيل النهاية ، حين تدخل لينا وتأخذ تكشف القناع عن كل شخصية ، وترى كلا منها وجهها الحقيقى ، كما ترى كل شخصية الوجوه الحقيقية لباقى الشخصيات . اذ ذاك يتضح أن بكل شخصية نواقص ، وان امتاز منها بنتلى بأمل غامض فى خير يصيبه يوم ما ، وعلى نحو غير واضح من الأنحاء .

* * *

يعتمد ارستوفانيز — شأنه فى هذا شأن كبار كتاب الكوميديا جميعا — على المقارنات . ففى « الضفادع » نضحك من المقارنة بين ادعاءات ديونيسوس وبين نواقصه ؛ بين خيلائه وتفاخره وبين جبنه الحقير فى أوقات الخطر . كذلك نضحك بطريقة مشابهة من نواقص الشخصيات الأخرى ، مثل يوربيديس واسخيلوس . وعندما يعرض ديونيسوس أن يضع شعر كل من يوربيديس واسخيلوس فى كفتى ميزان لكى يتسنى له أن يقرر : أى الشعرين أجود ، يقوم أمامنا نوع ثان من المقارنة ، هو فى هذه المرة بين ما هو مادى وما هو روحى . وثم مقارنة ثالثة بين الواقع والمثال نجدها فى « الضفادع » . ان عالم هاديز السفلى يدخل فى عملية مقارنة مع عالم أثينا العلوى ، فيصيب أثينا من هذه المقارنة كثير من الهجاء . وهذا اللون الأخير من المقارنة هو الذى يزيد من ربط ارستوفانيز بشو .

اننا نعلم أن الكاتب الايرلندى يدخل بشخصياته الى الجحيم فى مسرحية « الانسان والسوبرمان » ، حيث يسخر هناك من العالم العلوى

الذى تعيش فيه انجلترا المعاصرة . ولقد وجدنا فى أوائل هذا الفصل أن جيلبرت يستخدم المقارنة الساخرة بين الواقع والمثال فى كثير جدا من مسرحياته . غير أن الشكل الذى تتخذه المقارنة فى «الانسان والسوبرمان» يشبه الشكل الاريستوفانى ، من قريب . ان مشهد الجحيم عند شو يتخذ — مثلما يتخذ مشهد اريستوفانيز — شكل المناظرة بين شخصين ، هما فى حالة شو دون جوان والشيطان ، بينما يقوم التمثال بما يشبه دور المحكم ، ويتولى ، كالمحكم أيضا ، توفير عنصر الفكاهة . وعند نهاية المناظرة يجد الشيطان نفسه مضطرا الى الاعتراف بالهزيمة ، ولكن بعضا من نواقص دون جوان المنتصر تبدو واضحة للعيان ، ويسمح المؤلف للشيطان بأن ينتصر عليه فى بعض النقط . ولو تأملنا ما يجرى فى « الضفادع » لوجدناه مشابها لهذا . ان المتناظرين فى هذه الحالة هما اسخيلوس ويوربيديس ، والحكم الفكاهى هو ديونيسوس . ويخرج اسخيلوس من المناظرة منتصرا ، ولكن يوربيديس المهزوم ينجح فى أن يحرز بعض النصر عليه . وهذا النقد الشامل الذى لا ينجو منه شخصية واحدة هو عنصر بارز من عناصر مسارح كل من ارستوفانيز ، وجيلبرت وشو . انه فى شو كامن فى المسرحيات الأولى ثم يأخذ فى الوضوح فى المسرحيات التى يتبنى فيها المؤلف حيلة « قصر الحقيقة » ، ثم يبلغ أوجه فى مسرحية : « بيت القلوب المحطمة » .

واذا أردنا أن نعثر على نقط التقاء أخرى بين تكنيك كل من ارستوفانيز وشو ، وجب علينا أن نعود الى كتاب هامون .

فبعد أن يشير الناقد الفرنسى الى حقيقة أن بعض مسرحيات شو تبدو وكأنها مجرد سلسلة من المشاهد لا يربطها — فيما يبدو — رابط ما ، يمضى هامون فيقول ان شو ، فى هذه الناحية يشبه ارستوفانيز ، الذى

يستخدم « أسلوب الحوادث الاستطرادية »(١) فى مسرحياته . ويضيف هامون الى ذلك قوله ان المسرحية التى لا قصة فيها ، أو تلك التى لا قصة لها « تعكس خاصية فنية يشترك فيها شو مع استوفانيز ، الذى لا نجد فى مسرحياته أحداثا ذات بال ، أو تعقيدا ، أو انفراجا لهذا التعقيد ، بينما نجد فى نفس الوقت مجموعة كاملة من شخصيات كوميدية حية (٢) » .

ان هذا القول لا ينطبق الا على مجموعة المسرحيات التى بدأت بـ « الانسان والسوبرمان » حيث قام شو بمحاولة ابتدائية لخلق شكل درامى خاص به . وعلى هذا ، نجد كثيرا من العناصر الاريستوفانية فى « الانسان والسوبرمان » منها : النقاش فى الجحيم ، والمقارنة الفكاهية بين العالم العلوى والعالم السفلى ، وطريقة « الحوادث الاستطرادية » . والعنصر الأخير هو من الوضوح بحيث أن مارتن لام وجد مبررا للقول بأن « الانسان والسلاح » ، بدون منظر الجحيم ، انما هى فى الواقع مسرحية استعراضية أى أنها أخف ألوان الكوميديا . انها تحوى كل العناصر التى تكون المسرحية الاستعراضية : القصة الموضوعة حيثما أتفق ، والخالية من الوضوح ثم تغيير الديكور من مكان الى مكان بلا سبب أو نمط (٣) .

على أن هذا قد كان فى البداية فقط . ثم حدث أن ازدادت شهية شو للنقاش ، فأخذ يتجنب هذا التفكك فى البناء المسرحى ويقترب شيئا فشيئا من لون من ألوان الشكل اليونانى . ذلك أن التكنيك الذى نجده فى «الانسان والسوبر مان» كان نتيجة مباشرة لرغبة شو فى ارضاء ذلك الجزء من جمهوره الذى يهمه الترفيه أكثر من التعليم .

(١) المصدر السابق ص ٢٥٢ .
(٢) نفس المصدر ص ٢٥٣ .
(٣) سبق ذكره . ص ٢٧٢ .

انه اضطرا ، من أجل هذا القسم من الجمهور الى تغيير مناظره ، والابقاء على مظهر القصة المسرحية . أما فى « الاستعداد للزواج » و « سوء زواج » فهو يستغنى عن تغيير المنظر والزمان ، ويستخدم ما سميناه فى هذا الفصل نوعا من أنواع الاقتباس للشكل اليونانى . ان أسلوب « الحوادث الاستطرادية » هنا هو نفس أسلوب « الانسان والسوبرمان » غير أن كم النقاش قد زاد كثيرا .

ويشير هامون الى المشاكل الفنية التى يخلقها الموقف النقدى والتعليمى الذى يتخذه الكاتبان بازاء مادتيهما . لقد كان اتخاذ الموقف التعليمى أسهل على ارستوفانيز منه على شو . فالكتاب اليونانيون ، كانوا — اذا أرادوا التعليق أو التفلسف — يلجأون الى الكورس أو الأحاديث الجانبية أو الى الاستطراد ، وأحيانا ، كما يحدث كثيرا عند اريستوفانيز ، الى مخاطبة الجمهور مباشرة . ذلك أن تمثيل المسرحية ومشاهدتها كان — فى تلك الأيام — أقرب الى طبيعة الاجتماع العام ، مما هو الآن . أما اليوم ، فان كل هذه التسهيلات الفنية محرمة على الكتاب المسرحيين . ومع هذا ، فليس شو أقل اهتماما من ارستوفانيز بالامكانيات الجدلية والتعليمية للمسرح ، بل لعله أن يكون أكثر من المعلم اليونانى اهتماما ، ولهذا تعين عليه أن يجد لنفسه مخرجا من المأزق الذى وضعه فيه تطور المسرح الحديث.

وقد وجد شو واحدا من هذه المخارج فى اعطاء شخصياته قدرا غير عادى من الوعى بالبيئة والوعى بالذات ، وكذلك قدرا كبيرا من الفصاحة وحسن التعبير ، وذلك ليمكنها من ايصال أفكار المؤلف الى النظارة . ومما له مغزى أن نفس هذه الخاصية التى تتميز بها شخصيات شو تشاركها فيها شخصيات جيلبرت ، ذلك أن هذا الأخير هو أيضا مصلح عالمى ، وان كان جانب المصلح فى شخصيته كامنا لا يبدو للوهلة الأولى .

غير أن هناك مواضع فى مسرح شو يستخدم فيها المؤلف وسائل مباشرة لمخاطبة الجمهور . فى « بيوت الأرامل » مثلا ، يأخذ سارتوريوس فى حديث انفرادى قصير[1] . وعند نهاية الفصل الأول من « أكثر صدقا من أن تكون مقبولة » ، تقوم احدى الشخصيات فتحدث الجمهور مباشرة بطريقة واضحة . فهذان اذن مثلان من أمثلة التخاطب المباشر مع النظارة فى مسرح شو . على أن شو ، فى العادة ، يغلف محاولاته لمخاطبة الجماهير ، بأغلفة ، ان تكن رقيقة ، فهى على الأقل موجودة . وبعض الأمثلة الطيبة على هذه الأغلفة نجدها فى مسرحية : « الانسان والسوبرمان » . هنا كان على شو أن يجتاز صعوبة درامية كبيرة ألا وهى حمل نظارته على أن يتقبلوا ذلك القدر الكبير من المناقشات الطويلة والآراء الفلسفية نجد بالمسرحية ولكى يتخلص شو من هذه الصعوبة نجده يلجأ الى حيلة بعد أخرى . هذا مثل من الأمثلة التى يحاول فيها شو التغلب على الصعوبة ، وخدمة غرضين من أغراضه فى نفس الوقت .

انه يقحم شخصيتين من شخصياته فى عراك صغير ، ويستعمل هذا العراك وسيلة للتنفيس عن النقد الذى يقدر المؤلف أن جمهوره لابد موجهه اليه فى هذا الموضع من المسرحية . وفى نفس الوقت يجعل شو احدى الشخصيتين تتهم الأخرى بالعجز الفكرى ، وذلك لأنها لم تستطع احتمال الخطب الطويلة التى تلقيها الشخصية الأولى ، وبهذا يحاول شو أن يحمل جمهوره ، سواء بالتهديد ، (بتوجيه نفس الاتهام اليه توجيها ضمنيا) أو بالتملق ، على أن يقبل نفس هذه الخطب الطويلة . فلو تململ الجمهور ، لوجد الاتهام بالعجز الفكرى مسلطا على رأسه ، ولو قبل الخطب ، فكأنه قد حصل على شهادة من المؤلف بقوة الاحتمال الفكرى ، وهذا اغراء

(١) الفصل الثالث . ص ٧٨ . طبعة بينجوين .

واضح للجمهـــور ، وتملق له فى نفس الوقت . هــذا هو المشهد الذى نشير اليه :

الشـيطان : انك دائما تعود الى النقطة التى أثيرها ، رغـم محاولتك التملص والتهرب والسفسطة ، فضلا عن طول خطبك طولا لا يحتمـل .

دون جوان : اوه ، أهو كذلك ! من منا بدأ بالخطب الطويلة ؟ ومع هذا فما دمت أرهق عقلك ، فاترك صحبتنا ، وابحث عن الحب والجمال وغير هــذا من اشـيائك الأثيرة ، التى تدفعنى الى الملل .

ان الحديث موجه أساسا ، وبصورة واضحة ، الى الجمهـور . انه — عمليا — حديث مباشر مع النظارة وهو فى هذا ، وفى كم التهديد الذى يتضمنه ، وفى النتيجة التى يحققها ، يلتقى مع الخطاب الصريح الذي تتوجه به احدى شخصيات « أكثر صدقا من أن تكون مقبولة » الى الجمهور فى المشهد التالى :

الوحش : (يجلس معتدلا) . المسرحية الآن قد انتهت من الناحيـة العملية . ولكن الشخصيات ستناقشها نقاشا طويلا طيلة فصلين قادمين . أبواب الخروج كلها صالحة للعمل . طابت ليلتكم .

والنتيجة — طبعا — ان النظارة يقررون البقاء فى الحالتين — حالة « الانسان والسوبرمان » وحالة « أكثر صدقا » .

غير أن شو لا يهدد جمهوره دائما . انه يجرب طريقة الاقناع أحيانا :

التمثـال : أوشكت أعتقد انك لن تنتهى قط ، يا صاحبى . انك جد مفتون بسماع نفسك .

دون جوان : صحيح ، ولكن ، ما دمت قد واصلت الاستماع حتى الآن ، فأولى بك أن تستمر حتى النهاية .

ومره ثانية نجد أن هذا الحديث موجه الى الجمهور مباشرة . ان شو يقدر — فى حكمة — ان جمهوره قد وصل حدا من الانهاك بحيث أن عددا قليلا آخر من الخطب لن يغير كثيرا من وضعه . ولهذا يغير شو تكنيكه من التهديد ، الذى كان يلائم جمهورا لم يفقد بعد قدرته على المقاومة ، الى الاقناع المحسوب حسابه ، والذى يلائم معارضة فقدت الكثير من قوتها .

وهكذا نجد أن شــو يضمن أحاديثه الجانبية ، وتعليقـاته ونداءاته للجمهور صلب حواره . وهذا — نظريا — يعتبر أفضل من الناحية الدرامية ، من الطريقة اليونانية ، ولكن ، بما أن شو يقوم بهذا التضمين بطريقة فجة ، فان ما يكسبه مسرحه بهذه الطريقة انما هو كسب نظرى ، أكثر منه كسبا حقيقيا .

ومما له مغزى ، ان هامون ، حين يحاول الدفاع عن شو ، ويبعد عنه الاتهام القائل بأنه يظهر واضحا خـلال شخصياته ، يجـد أن لا مفر من الاعتراف بصحة الاتهام . انه يقول : « تهدف الكوميـديا الى الوعظ ، وحيث انها لم تعد تستخدم .. أساليب الكوميديا اليونانية لهذا الغرض فان حتما عليها أن تخلق شخصيات مغرمة بالجدل ، لا علاقة لها بالحركة المادية للمسرحية ، وان كانت صلتها بالحركة الفكرية صلة عميقة [١] » . أى أن هذه الشخصيات يجب أن تقوم بوظيفة ذات شقين : ترجمة القصة الى حركة فكرية ثم التهريج . غير أن هذه الثنائية لا تشكل فى مسرح شو مزاجا فنيا ، وانما هو خلط يتم حيثما اتفق .

* * *

يصف بروفيسور الاردايس نيكول خير ما يوجد فى أعمال ارستوفانيز

(١) سبق ذكره ، ص ٢٨٤ .

بأنه « الضحك الهادف (١) » . وهو يستخدم نفس هذا التعبير ليصف كوميديا شو(٢) . وهذا الجانب المتماثل من أعمال الرجلين هو الجدير بأن نؤكده ونلح عليه فى أية مقارنة بين مسرحيهما .

ان كلا منهما كان له نفس الهدف ونفس الاتجاه ازاء فنه . ومن ثم استعمل كل منهما نفس الأساليب بصفة عامة . ولقد زاد الالتقاء بين الرجلين بما أبداه شو من اهتمام واضح بأعمال أعلام اليونان ، وأعمال يوربيديس وارستوفانيز بصفة خاصة . غير أن شو أخذ من اليونان ما لاءمه فقط ، وأهمل الباقى . انه مثلا يضرب صفحا عن الفجاجة والسوقية اللتين يظهرهما ارستوفانيز فى الهجوم على سقراط فى مسرحية : « السحب » ، وذلك بالرغم من أن الكاريكاتور الذى يرسمه ارستوفانيز لسقراط يشبه من بعض الوجوه طريقة شو فى رسم الشخصيات .

ومن جهة أخرى ، نجد أن مناقشات ارستوفانيز هى أقل تحديدا والحاحا من مناقشات شو . ان هذا الأخير أكثر اهتماما بالجانب الفكرى فى مسرحياته ، وأشد احتفالا برسالة يريد أن يوصلها للناس ، من المعلم اليونانى . ونتيجة لهذا ، نجد أن كم الفكاهة الصافية فى « سوء زواج » هو أقل مما نجده فى « الضفادع » . ان عبقرية ارستوفانيز الفكاهية كانت أكثر حرية فى هجماتها من عبقرية شو . ومن هذه الناحية الأخيرة ، نجد أن جيلبرت أقرب الى ارستوفانيز من شو .

ذلك أن جيلبرت أيضا ، لم يكن له فلسفة واضحة محددة ، تضع على مبتكراته الكوميدية قيودا وسدودا .

٢ — يقول جون پالمر فى وصف مسرحيات بن جونسون : « ان الخاصية

(١) سبق ذكر المصدر • ص ١٠٦ •
(٢) المصدر السابق • ص ٧٤١ •

المميزة لمسرحياته نجدها بالذات فى المزاوجة بين نظرة واقعية للأفراد والتفصيلات وبين نماذج عامة اختارها المؤلف وثبتها . ونتيجة لهذا يقوم فى شخصياته مزاج غريب بين واقعية تفيض بالحركة وبين تجريد شكلى .. لكأنما المؤلف قد قابل النساء والرجال من شخصياته فى الطريق ، فأخذهم معه الى مكتبه بعضا من الوقت ، وهناك أخذ يتفحصهم ويحللهم ، ثم أخرجهم مرة أخرى الى ضوء النهار .. ومن ذلك الوقت فصاعدا أصبحوا يعلمون سلفا كيف يتعين عليهم أن يتصرفوا .. انهم الآن يملكون تلك التلقائية الآلية التى تميز الشخصية الفكاهية » (١) .

هذا الذى يقوله پالمر عن طريقة التشخيص عند بن جونسون ، ينطبق أيضا على طريقة شو . ان نقطة الالتقاء الرئيسية بين الطريقتين تكمن فيما يسميه پالمر المزج بين النظرة والواقعية للأفراد والتفصيلات ، وبين النماذج العامة المثبتة . اننا نجد هذا المزج فى مسرحيات شو أيضا . وفى كلتا الحالتين نجد أن ظاهرة تثبيت الشخصية هى نتيجة لذلك اللون من الواقعية الذى يؤمن به كل من جونسون وشو . ان هذا الضرب من الواقعية هو نقطة البدء وحجر الزاوية فى نظريتيهما الدراميتين ، وفى مراس كل منهما ككاتب مسرحى . لهذا قد يكون من المناسب والمفيد معا أن نبدأ هذه المناقشة لفنى الكاتبين بتحليل لتلك الواقعية ، ولما تعنيه بالنسبة لجونسون وشو .

لقد أدت واقعية جونسون به الى الهجوم على الكوميديا الرومانتية الشائعة على أيامه . فهو كان يؤمن بأن الجمهور ينبغى أن يضحك بهدف ما ، بينما الكوميديا الرومانتية تصرفه عن كل هدف ، بما تخاطب فيه من خيال وخرافة . وبالاضافة الى هذا ، كان جونسون شديد التحمس للكوميديا

(١) Ben Jonson, pp. 32–3.

بوصفها لونا فنيا مستقلا عن التراجيديا ، وان كان موازيا لها . لهـذا ، اندفع جونسون محاولا أن يمنح الكوميديا ، بفضل الأساليب التى أبدعها لها ، الفرصة لتطور واسع مليء . وقد حمله موقفه التعليمى الصريح من الفن الى اعتناق اللون الهجائى بوصفه أكثر الأشكال الفنية ملاءمة لأهدافه الاصلاحية .

وهكذا نرى أن جونسون قد كانت له نظرية : درامية بصـفة عامة ، وكوميدية بصفة خاصة ، كان حريصا على أن يضعها موضع التنفيذ .

وفى هذا يقول ج . جريجورى سـميث ان جونسون « لكى يثبت نظريته ، ويضمن أن يحقق هدفه المزدوج وهو الواقعية والهجاء معا ، وجه جهوده وجهتين ، الأولى فى اتجاه تطوير الحيلة الفنيـة المعروفة بالمزاج الغالب (١) ، والثانية فى طريقة معاملة القصة المسرحية(٢) .

ويشترك شو مع جونسون فى أنه هو الآخر كانت له نظـرية درامية جعل من مسرحياته أمثلة تطبيقية لها . وتلتقى نظريتا الكاتبين فى عدة نقاط سندرسها حالا . غير أن النقطة موضوع النقاش الحالى — ألا وهى اتجاه الكاتبين الى كتابة مسرحيات تهدف الى اثبات نظرية درامية بعينها تستحق منا اهتماما خاصا ، لأنها دليل واضح على نظرة عقلية باردة ، نظر بها المؤلفان لمادتهما الدرامية . ان هذه النظرة هى التى تحكم طريقة رسم الشخصيات عند كل منهما ، كما تحـدد موقفهما من القصة المسرحية ، وآراءهما فى أهداف الكوميديا والدراما بصفة عامة .

يفصح شو عن آرائه فى هذا الصدد ، فى لا مبالاة متعمدة بآراء النقاد ، فى مقدمة مجلد : « مسرحيات لطيفة » . ففى خلال وصفه للطريقة التى بدأ

(١) Humour

(٢) كتاب : Ben Jonson ص ٨٠ .

بها حياته ككاتب مسرحى نراه يقول : « كنت قد اندفعت بحماقة فتبنيت القضية (قضية الدراما الجديدة) ، فبدلا من أن أدعها تنهار من أساسها ، تقدمت بنفسى أصنع الدليل على وجودها (١) » . هذه أيضا كانت حال جونسون . كان هو الآخر قد تبنى قضية الكوميديا المطورة الموسعة ، ذات الاتجاه العقلى ، ووجد أنه لكى يدلل على صحة آرائه فى هذا السبيل ، عليه أن يكتب مسرحيات تتمشى وهذه الآراء .

ولقد وجد جونسون — عمليا — انه مضطر الى استخدام حيلة «المزاج الغالب » كوسيلته الخاصة لتصوير الشخصيات . وهذه الوسيلة ، هى فى التحليل النهائى لها ، تصوير عن طريق الكاريكاتور . ولقد استخدم شو نفس هذه الطريقة ، ليس فقط فى حـالات شخصيات كاريكاتيرية مثـل مارشبانكس (كانديدا) وبرووديبنت (جزيرة جون بول الأخرى) ، بل فى الشخصيات الأقل من هذا تعقيدا مثل ماكوس (من يدرى ؟) ان هذه الشخصية الأخيرة وحيدة الصفة ، يمكن أن نقول ان « مزاجها الغالب » هو حب استعراض النفس . وهناك فى مسرح شو شخصيات أخرى مماثلة . هناك الأب ، مستر كرامبتون (من يدرى ؟) وكروفتس (مهنة مسيز وارين).

وقد كان من الطبيعى أن يستخدم شو طريقة الرسـم الكاريكاتيرى للشخصية فى حالة ذلك الفـريق من الشخصيات الذى لا يحبه قـط ، أو لا يحبه كثيرا . غير أنه — على خـلاف جونسون — يرسـم بعض شخصياته الأثيرة بهذه الطريقة أيضا . انه مفكر متفائل ، لا يهتم ، من الناحية الدرامية ، بالجانب السخيف أو الشرير أو القذر من الحياة الا بقدر ما يوحى له به من حيل مسرحية . لذلك فهو يستخدم كل ما هو مشبوه أو محزن فى الحياة كوسيلة من وسائل ابراز ما يراه هو فى الحياة من تألق

(١) صفحة ٥ من المقدمة · طبعة پينجوين ·

ووعد بالخير . انه ليس — كبن جونسون — مشغولا بالجانب السيىء من الحياة التى يقدمها لنظارته .

ولكى يصور شو الشخصيات التى تنتمى الى الجانب المشرق من الحياة نراه يستخدم طريقة أخرى ، وان لم تقل عن الطريقة السابقة فى افتعالها . وكما هى العادة دائما مع شو ، نجده هو نفسه يسمى لنا هذه الطريقة . انه يصف طريقته فى رسم الشخصيات فى رواياته الأربع الأولى بقوله انها عبارة عن « بناء نماذج » لأنواع محسنة من الأفراد[1] » ، أما فى الرواية الخامسة: « الاشتراكى غير الاجتماعى » ، فهو يقرر أن يتخلى عن هذه الطريقة وينتقل الى الرسم البانورامى . غير أن هذا القرار الأخير لا يتحقق قط . فان شو فى روايته الأخيرة هذه ، وفى مسرحياته جميعا ، يواصل استخدام طريقتى الكاريكاتور ، والرسم المثالى للشخصيات . والواقع أن الطـريقتين هما جانبان لشىء واحد . انهما تجسدان أفكارا سابقة على المسرحية ، ويستخدم المؤلف الشخصيات فيهما وسائل لتحقيق هذا التجسيد . أما الأفكار التى لا يحبها شو فهو يصطنع لها طريقة الكاريكاتور ، وأما تلك التى يهش لها المؤلف فهو يستخدم لها طريقة التصوير المثالى . واننا لنجد مثلا ممتازا من أمثلة هذه التفرقة بين الشخصيات فى مسرحية « الانسان والسوبرمان » ، حيث جون تانر هو الفرد النموذجى وروبيك رامسيدن هو الكاريكاتور . وهذا النمط يتكرر فى كل مسرحية يوجد بها بطل ومجرم على طريقة شو .

والى جوار التماثل فى طريقة رسم الشخصيات ، يشارك شو جونسون تقديره الكبير للكوميديا كلون مسرحى ، ويوافق تماما على استخدامها لأغراض الاصلاح والتهذيب . وهو كجونسون أيضا — يضع الاضحاك فى المحل الثانى من الأهمية بعد الأفكار ، ولا يهمه منه الا تأثيره على جمهور

(١) هندرسون . ذكر آنفا . ص ٨٤ .

النظارة ، كما أنه يشارك الكاتب الاليزابيثى اعتقاده بأن الضحك يجب أن تحكمه القوانين الأخلاقية بدلا من أن يترك هملا . وعلى المؤلف ألا يسمح لنظارته بأن يضحكوا من خطايا النـاس أو من أعمالهم الكريهة . ان من واجب المؤلف أن ينقـد الكوميديا مما يسـميه جونسون : « التظرف المسرحى ، والنكات المسرحية الصرف ، والاقبـال على المسرح المخصص للتحقير والاضحاك[1] » .

ولقد كان أثر هذا الانشغال الكبير بالهدف على فن كلا الكاتبين أثرا كبيرا حقا . لقد رأينا كيف أنهما اعتنقا طريقة مصطنعة لرسم الشخصيات تقوم على مزاج غريب من الملاحظة والآراء المعتنقة سلفا . كان هـذا هو الأثر الرئيسى لهذا الانشغال . غير أنه قد تفرع عليه آثار أخرى أقل أهمية ، منها الشك فى أهمية الحركة المادية للمسرحية واهمالها من الناحية العملية اهمالا ملحوظا . كذلك انسحب هذا الاهمال والشك على القصة المسرحية. وهذا كله أمر طبيعى فى نظرية مسرحية أرست أسسها على نوع بدائى من السيكلوجيا فى حالة جونســون ، وعلى شرح مبادىء مبسـطة فى علوم الاجتماع والحياة والاقتصاد فى حالة شو . وفى مثل هذه النظرية تتركز الأهمية فى الشخصية وما تمثلها ، وليس فيما تفعله هذه الشخصية وما تدفع الآخرين الى فعله ، ولقد سبق أن ناقشنا ظاهرة اهمال شو للقصة المسرحية وللحركة المادية . أما فى حالة جونسون فيقول جريجورى سميث فى هـذا الصدد : « ان الكاتب المسرحى الذى يعمل بطريقة الأمزجة الغالبة يعتمد ، نظريا ، ان لم يكن عمليا ، على المقارنات المادية بين هذه الأمزجة ، بدلا من الاعتماد على حركة مادية تفرض على الشخصيات . وقد كان حب جونسون

(١) صفحة ١٠٠ من آراء بن جونسون فى المسرح المسماة : « اكتشافات » طبعة : John Lane The Bodley Head.

لشخصيات المشنقة (١) سببا فى أن يقل اهتمامه بالقصة المسرحية ، ومن الناحية الأخرى ، كان اعراضه عن الحركة المادية التى يروج لها المفتونون بالفارس فى المسرح الشعبى حافزا له على البحث عن بديل درامى من هذه الحركة فوجده فى اعترافات الشخصيات وفى تدافعها بعضها ببعض(٢) . وبعبارة أخرى ، قد كان الاهمال النسبى الذى أبداه جونسون للحركة المادية والقصة المسرحية مفروضا عليه كنتيجة لطريقته الخاصة فى رسم الشخصيات . وهذا بالضبط هو الحال مع شو .

أما وقد اختار الكاتبان هذه الطريقة الخاصة فى رسم الشخصيات دون غيرها ، فقد واجه كلاهما مشكلة كبرى تلك هى : ضرورة اقناع النظارة بأن الشخصيات التى يرونها أمامهم ، والتى هى بالضرورة دمى لا أكثر ، انما هى شخصيات انسانية تسعى أمامهم على المسرح . وفى هذا السبيل يستخدم كل من شو وجونسون نفس الأساليب لاضفاء الحياة على دماهم . أما جونسون فهو فى كلمات جريجورى سميث : « يجعل نماذجه ذوات الأمزجة تبين عن نفسها بوضعها فى مواقف عديدة متنوعة ، أو بالأحرى هو يلقى عليها اذ هى تتخذ « بوزا » ما (والواقع أن هذه الشخصيات تتخذ البوزات عوضا عن الحركة ، لأنها نماذج مثبتة) أضواء وظلالا متغيرة . وبهذه الحيلة يعطى جونسون مظهر الحياة لشخصياته ، ويريد أن يحملنا على الاعتقاد بأن الشخصيات التى تمثل البخيل أو الجعجاع أو المغفل ، والتى تطلق عليها هذه الأسماء طوال المسرحية بل وتوصف مباشرة بأنها كذلك ، على طريقة أوراق البرامج المسرحية ، كما يحدث فى مقدمات ، « كل خارج مزاجه » هى بخيل حقيقى أو جعجاع أو مغفل . أنه يسعى الى أحداث

(١) أى الشخصيات الاجرامية التى تنتهى الى المشنقة .
(٢) ذكر المصدر سابقا . ص ٨٨ .

مؤثراته بالعمل من الخارج ، بابراز خطوط الشخصيات عن طريق تغير الأضواء التى تحيط بها ، نتيجة لتغير الظروف . وهو يركز أثر الصورة المعروضة فينا عن طريق مقابلتها بغيرها من النماذج ، ويجعل حوار الشخصيات الأخرى يلفت النظر الى نقاط فى رسم الشخصية ينبغى ألا تفوتنا ... وهذه (الحيلة الأخيرة) يستخدمها المؤلف ليس كمفتاح لفهم المسرحية بقدر ما يستعملها كشرح اضافى ، غالبا ما يكون ضروريا ، لماهية الشخصية » (١)

ولقد استخدم شو معظم هذه الوسائل ، أما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . وأشهر أمثلة عنده لرسم الشخصيات عن طريق وضعها فى ظروف تتغير بين الحين والحين وتلقى عليها خلالها اضواء متعددة ، ما نجده فى مسرحية : « عربة التفاح » و « القديسة جون » . ففى المسرحية الأولى ، يصور لنا المؤلف شخصية ماجناس من زوايا متعددة ، وذلك بوضعه فى أوضاع السياسى والمحب ، والزوج . ونفس هذه الحيلة ترينا جان دارك فى مواقف : المرأة التقية ، والمحاربة ، ثم المرأة العادية التى تظهر نواقصها واضحة ، فلا تستطيع أن تفهم طبيعة الأحابيل والمؤامرات التى تسود حياة السلم . وفى كلتا هاتين الحالتين ، بل وفى عديد غيرها فى مسرحيات أخرى لا تنمو الشخصيتان من موقف الى آخر ، انما تظلان ثابتتين ، ويكتفى المؤلف بتصوير « البوز » الذى تشغله الشخصية الواحدة .

أما الملاقاة بين الشخصيات كوسيلة من وسائل التسخيف ، فان شو يستخدمها على نطاق واسع . وقد سبق لنا أن درسنا هذه الناحية من تكنيكه فى فصل سابق .

* * *

كان ما تقدم عرضا سريعا لنقاط التشابه بين كوميديا جونسون

(١) ذكر المصدر سابقا . ص ٨٨ .

وكوميديا شو ، وهى نقاط نشأت عن تشابه بين نظريتيهما الدراميتين ، ومراسهما ككاتبين مسرحيين . فما هو الأثر الذى تتركه أوجه التشابه هذه على كوميديات الكاتبين ؟ هل تقرب كوميديا شو ، بهـذا ، من كوميديا جونسون ، أو العكس ؟ هل تؤدى هذه التشــابهات بشو الى أن يتبنى أيا من حيل جونسون الفنية ؟ .

كى نجيب على السؤال الثانى ، ذلك الذى يتعلق بأوجه الارتباط بين كوميديات الكاتبين ، سنفحص مسرحيتين من مسرحيات جونسون نجده فيها ، من ناحية الروح والتكنيك ، أقرب ما يكون الى شو . أما المسرحيتان فهما : « المرأة الصامتة » و « سوق بارثولوميو » .

لقد وصفت أولى هاتين المسرحيتين بحق بأنها أقرب عمل كتبه كاتب ، قبل ايثيريج ، لروح كوميديا العادات الاجتماعية [١] . وبالنظر الى الدين الواضح الذى تدين به كوميديا العادات مسرح شو (وسنناقش هـذا الدين حالا) ، فان هذه الصلة بين « المرأة الصامتة » وبين كوميديا العادات الاجتماعية ذات الدماثة واللألاء ، تشير الى علاقة غير مباشرة بين مسرحية جونسون وكوميديا شو . غير أن هناك صلات أخرى غير هذه ، ربما كان أهمها هو المعاملة التى يلقـاها فى مسرحية جونسون الشخص المسـمى « تروويت » . وواضح أن المؤلف يهدف الى أن يصوره على أنه صاحب عقل كبير ، يجد نفسه بين جماعة من الاخوان المرحين ، الذين يبحثون عما يرفه عنهم على حساب الشخصية المسماة موروز . ان تروويت ، ماهر ، ذكى ، وواسع الحيلة ، مثله فى هذا مثل موسكا فى مسرحية « ڤولبونى » و فيس فى « الكيميائى » ، ولكنه على النقيض من هذين — ليس شريرا . وهو لهذا يقرب كثيرا من البطل عند شو ، الذى يشترك معه فى العقل الكبير

(١) جون پالمر . سبق ذكر المصدر . ص ١٧٩ .

وفى حب الكلام وفى الذكاء النير وفى الرغبة المتحرقة للتدخل فى شئون الناس جميعا . ويشترك تروويت كذلك مع أبطال شو فى المصير الذى يلقونه . فهو عند نهاية المسرحية يغلب على أمره . ذلك أن « دوفين » ينجح فى أن يحجب عنه سر المرأة الصامتة . وهو يعترف بهذه الهزيمة حينما يقول لدوفين قرب نهاية المسرحية : « أجل يا دوفين ، لقد حرمت أصدقاءك أطيب أجزاء الغنيمة حين حجبت عنهم هذا الجزء من المؤامرة » . وهكذا نجد أن تروويت قد انكشف هو الآخر ، مثلما ينكشف موروز الذى هو « شرير » المسرحية. وأهمية انكشاف تروويت بالنسبة للنمط الذى تسير وفقة المسرحية واضحة، فهذا الانكشاف يقرب نمط المسرحية من نمط مسرحيات شو ، حيث يصوب المؤلف ، متابعا فى هذا أستاذه جيلبرت ، سهام النقد الى جميع الشخصيات، ويفضح البطل والشرير معا .

ونفس هذا النمط يتكرر فى مسرحية أخرى من مسرحيات جونسون هى : « سوق بارثولوميو » . هنا لا يتكشف أمر عصابة الأغبياء والأوغاد واللصوص التى تلحق الأذى بالسوق ، وحسب ، بل ينكشف كذلك أمر الضابط القضائى « أوفردو » ، الذى ينتقد المؤلف حماســة البرىء فى الكشف عما يسميه هو بالجرائم انتقادا غير قليل . وفى نهـاية المسرحية ، تدعى جميع الشخصيات الى بيت اوفردو ، بناء على اقتراح من كوارلاس . وهنا يؤكد هذا الأخير مغزى كشف اوفردو بطريقة تجعلنا نتبين بوضوح أن المؤلف يصر على هذا الكشف ، راغبا فى أن يلفت أنظارنا اليه :

يقول كوارلاس : « اذكر انك آدم ، من لحم ودم ! أنت الآخر بك نواقص ، فانس لقبك اوفردو ، وأدعنا جميعا للعشاء [١] » . ويوافق اوفردو

(١) اسم اوفردو الكامل : آدم اوفردو . واللقب معناه فى الانجليزية المبالغة فى العمل . وكوارلاس يتلاعب بمعنيين لاسم آدم . فهو الاسم الأول لاوڤردو ، وهو كذلك اسم آدم ، أبى البشرية ورمز الانسان .

على الدعوة ، ويؤكد أن هدفه هو التهذيب وليس التدمير ، التعليم وليس التحقير . ولو اننا ترجمنا هذا الى لغة شو الخاصة لقلنا ان الضابط القضائى اوفردو هو رجل مثالى تذهب عنه مثاليته ، لأن طبيعة الأشياء ، تأبى أن تحتمل مواقف جامدة أو أنظمة متحجرة . ان جونسون فى حالتى تروويت و اوفردو يخلق مؤثرات كوميدية عن طريق المقارنة بين الادعاءات والحقائق. وهذا بالضبط هو ما يفعله شو بفكرة السوبرمان ، والبطل المثالى بصفة عامة .

وفى كل من « المرأة الصامتة » و « سوق بارثولوميو » يخفف جونسون من حدة نقده ، ويقلل من جمود البناء المسرحى ، ويقنع من الضحكة بوجودها ، دون أن يلح كثيرا على أن يؤدى وظيفة وعظية . ان هدفه يبدو متفقا مع ما يعلنه اوفردو من رغبة فى التهذيب دون التدمير . ولهذا نجد جونسون هنا أقرب الى الهدف الذى أعلنه شو لكوميدياته وهو : « وخز الخنازير بالابر [١] » . من الهدف الذى أعلنه جونسون لكوميدياته وهو « الزج بالنصال فى الضلوع [٢] » . وقد كان هذا هو هدف مسرحياته السابقة على « سوق بارثولوميو » و « المرأة الصامتة » ولعله ليس من قبيل الصدفة أن تحوى هاتان المسرحيتان عناصر أخرى جعلها شو بعضا من عناصر تكنيكه . ففى « المرأة الصامتة » مثلا ، يعطى المؤلف تروويت خطبا طويلة رنانة تتألق بالذكاء والعبارات التى تشبه الحكم والأمثال ، وتفيض بالأفكار الرشيقة الجريئة . وتذكرنا هذه الخطب الى حد كبير بخطب شخصيات شو ، وذلك ، ليس فقط فيما يخص رنتها ، بل فى نمطها أيضا . ان الذى يلقى هذه الخطب هو البطل ، تماما كما يحدث فى مسرحيات شو .

(١) الخنازير ، أى الشخصيات المخططة .
(٢) أى الاصلاح عن طريق الجرح والبتر ... الخ .

كما أن هذا الخطب هى جزء من نقاش واسع يتناول العديد من الأشياء ، ويختلقه البطل اختلاقا ، دون أن يكون له علاقة عضوية بقصة المسرحية . أما الأفكار التى يحتويها النقاش فهى موجهة بوضوح الى الجمهور . وهكذا ، لا يكاد تروويت يدخل المسرح ، بعد ثوان من بداية الفصل الأول ، حتى يبدأ نقاشا طويلا مع كليريمونت ، يدور حول قيمة الزمن ، وطالبات الكليات فى المدينة ، والجمال الطبيعى والجمال المجلوب، وموضوعات أخرى منوعة . وطوال هذه المناقشات ، يقوم كليريمونت بدور ثانوى ، فان اجاباته تضمن للمناقشة أن تتصل ، وذلك بتزويدها بالوقود اللازم . ومما تجدر ملاحظته أن تروويت يبدأ مناقشته الطويلة هذه بالهجوم على زميله وخصمه فيها ، وهذه ، كما قال شو فى خطاب اكسفورد ، هى الطريقة المثلى لخلق المناقشات . وقد ضمن شو هذا كله ، فى مسرحياته . ونسجه نسجا . ففى مقدمته للسلسلة المسرحية المسماه : « العودة الى متوشالح » . يقول شو انه قد وجد خلال حياته المسرحية أن الطريقة المثلى لكى يبدو المرء مجددا ومبدعا هى — الى جوار وسائل أخرى — أن يحيى فى الناس ما هو كامن فى نفوسهم من انجذاب نحو الخطب الطويلة الرنانة [١] . وربما كان شو فى قوله هذا متأثرا بما وجده جونسون من فائدة من وراء استخدام هذه الحيلة الفنية .

وتشترك « سوق بارثولوميو » مع عديد من مسرحيات شو فى التراخى الشديد فى بنائها . انها تشبه « اندروكليس والأسد » فى كونها سلسلة من المشاهد قليلة الارتباط ، كثيرة الضحك تتنافس فيها الشخصيات مع السوق فى الاستحواذ على اهتمامنا . أما القصة فهى تأتى فى المحل الثانى بعد هذين الطرفين المتنافسين . والطريقة التى تنتهى بها المسرحية ، والتى يوفق فيها

(١) صفحة ٨ .

المؤلف بين مجرمى السوق ، وبين الضابط القضـائى اوفردو ، توازى فى عدم قدرتها على الاقناع ما نجده لدى امثالها فى مسرحى شو وجيلبرت . ومع ذلك فنحن نتقبلها بسهولة ، بعد أن سحرتنا هذه التوليفـة العبقرية من الواقعية والخيال ، وهى تبلغ أوج النجاح فى هذه المسرحية التى تعـد بحق اكثر مسرحيات جونسون اطمئنانا وراحة أعصاب .

وفى « سوق بارثولوميو » أيضا عنصر آخر من العنـاصر التى كونت فيما بعد مسرح شو . ألا وهى المناظرة التى تجمع بين الجـد والفكاهة ، والتى يقصد بها ان تعظ الناس وترفه عنهم فى وقت واحد . ان مناظرة كهذا تقوم بين لاعب الدمى وبين « زيل اوف ذا لاند (١) » ، فنجـد فيها من الفكاهة والجد ما يجعلنا نسميها جيلبرتية ومن ثم قريبة من شو .

وانا لنجد مثلا طيبا . لهذا اللون من المناظرة فى مشهد المخدع ، الذى يدور بين ما جناس وعشيقته أورينثيا فى مسرحية : « عربة التفاح » .

ما قلناه فيما تقدم لا يكفى لاثبات أثر مباشر لمسرح جونسون عـلى مسرح شو . فهل يوجد مثل هذا الأثر حقا ؟ يبدو مما يقوله شو نفسه انه يعتقد بوجوده . ففى مقدمته لمسرحية « المليونيرة » يقول شو ان المسرحية « لا تدعى انها اكثر من احدى مسرحيات كوميديا الأمزجة الغالبة ، تحوى جمعا غريبا من الشخصيات كتلك التى كان بن جونسون جديرا أن يخلقها لو أنه اليوم حى (٢) » .

الى أى مدى تعد هذه الدعوى صحيحة ؟ وبعبارة أخرى ، ماذا نجده فى

(١) كثير من الاسماء فى مسرح جونسون له معنى ، لأن الشخصيات هى تجسيد لصفات معينة . وهنا نجد شخصية لاسمها معنى واضح هو : «متحمس البلد» ، أو Zeal of the land زيل أوف ذالاند .

(٢) صفحة ١٠٥ .

« المليونيرة » مما يمكن أن يعتبر اقتباسا مباشرا من تكنيك جونسـون ؟ أول ما نلاحظه على الشخصيات هو أن المؤلف قد تعمد أن يبرزها ويوضحها بأكثر مما اعتاد أن يفعل بشخصيات مماثلة لها فى غير هذه من مسرحيـات شو . ان ايبيفينيا ، مثلا ، تعلن عن مزاجها الغالب اعلانا ، وذلك بأن تردد بين الحين والحين انها خالية من روح الفكاهة (١) بل انها لتعرض أمام أنظارنا الطريقـة الآليـة التى رسمت بهـا شخصيتها فتقول : « ان بى زنبركا بالداخل (٢) » . أما بخلها ، وهو جزء من مزاجها الغالب ، فان الحوار يتكفل بابرازه ، أما عن طريق ماتقوله هى عن نفسها ،أو ما يقوله عنها آخرون (٣) . ان ألاستير مثلا يدعوها « حيوانة بخيلة » .

وصديقها ايدريان ، مزاجه الغـالب هو الشراهة . وعن طريق هـذه الشراهة يسوء حاله ، وينكشف ، بل ينال ضربا مبرحا على يدى ايبيفينيا فى الفصل الرابع . أما الشخصيتان الأخريان اللتان تظهران فى الفصل الأول، فان احداهما وهى باتريشيا ، صديقة زوج ايبيفينيا ، تتمتع بمزاج غالب هو هدوء الأعصاب وهى تقول ان هذا المزاج يمكنها من أن تجعل الناس من حولها سعداء .

والى جوار هذه الأمزجة الظاهرة ، والصراحة التى يبرزها بها المؤلف ، هناك عنصر آخر من عناصر مسرح جونسون . ذلك أن شو يشغل نفسه فى هذه المسرحية بشخصيات بها بعض الدناءة بطريقة أو بأخرى . ايبيفينيا، مثلا ، بخيلة ، وايدريان شره . ثم أن ايبيفينيا لها أيضا بعض الصـفات الأخرى الباعثة على الاحتقار ، مثل الغباء ، واللسان السليط ، والغضب

(١) صفحتا ١٤٣ ، ١٤٧ من المسرحية .

(٢) صفحة ١٤٧ .

(٣) صفحتا ١٥٥ ــ ١٥٦ .

السريع الذى لا يمكن التحكم فيه . وهذه الصفات السيئة فيها هى عيوب شخصية لا يمكن الاعتذار عنها بشىء . انها ليست — مثل أكاذيب آن ، ومؤامراتها وخداعها — موضوعة فى خدمة هدف اسمى . وأصعب من هذا تفسيرا واستعصاء على التقبل ما نجده من شراهة ايدريان . انه الوحيد فى طول دراما شو وعرضها الذى يجعل له المؤلف هذه الصفة المخجلة . لهذا تبدو هاتان الشخصيتان غريبتين على مجموعة شخصيات شو . وواضح أنه كان ، اذ هو يرسمها ، واقعا تحت تأثير اللحظات غير الكريمة التى كانت تحرك جونسون فى كثير من الأحيان .

وبعد هذا لا نجد فى « المليونيرة » شيئا يمكن أن ننسبه الى جونسون. ان المسرحية لا تحافظ على الوحدات الثلاث ، وطريقة انفراج الأزمة فيها ، الى جوار شخصية الطبيب المصرى ، التى لا يمكن أن يخرجها للناس غير شو نفسه ، كل هذا لم يكن ليخطر لجونسون أن يشغل نفسه به على الاطلاق . ثم ان الأفكار التى ترددها المسرحية هى بالطبع غريبة على الكاتب الاليزابيثى . ومن هذا نستنتج أن تأثر شو بمسرحية جونسون قد اقتصر على تبنى فكرة الأمزجة الغالبة .

ويبدو أن شو نفسه يوافق على هذا الرأى لأنه يصف مسرحيته فى المقدمة التى كتبها لها بأنها « مسرحية أمزجة غالبة وشخصيات غريبة معاصرة » .

* * *

قال جونسون ذات مرة أنه « لا يعترف بأحد أستاذا له » ، وقال شو ان مسرحياته « هى نسيج وحدها » . وكلا الكاتبين يثبت ما يدعى لنفسه من أصالة بتحديد مجال مسرحه تحديدا خطيرا ، وبتضييق مدى الاختيار فيما يخص مادة المسرحيات . انهما يطبقان نظريتيهما الدراميتين داخل

الحدود التى رسمها كل لنفسه ، وينجحان فى انتاج لون من ألوان الدراما هو فى التحليل النهائى خاص بكل منهما . أما شو فانه يضيف الى كوميديا الأمزجة الغالبة عنصرا جديدا عليها هو النقاش . ويمكن القول بصفة عامة أن الأمزجة الغالبة لشخصياته هى أمزجة فكرية وسوسيولوجية ، بدلا من أن تكون سيكولوجية . وفيما عدا « المليونيرة » ، نجد أن هذه الأمزجة هى أقل بروزا مما نجده فى شخصيات جونسون . ان نظرة شو واحساسه ، وهما أكثر كرما وأطيب قلبا بما لا يقاس من مثيلتيهما عند جونسون ، تمكنانه من أن يكون أكثر مرحا وأقل حدة فى نقده . وهو على النقيض من زميله الاليزابيثى ، غير مريض فى نظرته للناس والأشياء .

والأثر المباشر لهذا كله على فنه هو اننا نقبل على هذا الفن بأكثر مما نقبل على فن جونسون . ان شو لا يكتفى بفضح الشر ، كما يفعل الاليزابيثى ، بل هو أيضا يجعل من الخير شيئا طريفا . ان كوميدياه خيرة ، خالية من الشر .

* * *

٣ — خصص الناقد الفرنسى اوجيستان هامون كتابا بأكمله [١] لدراسة مقارنة بين أعمال شو وأعمال موليير . انه ينظر الى الكاتب الايرلندى على أنه موليير القرن العشرين . ولقد لخص هامون دعواه بوجود علاقة وثيقة بين الكاتبين فى العبارات التالية : « أنا لم أقل قط .. أن برناردشو هو مقلد موليير ، بحيث ينبغى أن يظهر التماثل بينهما واضحا للجميع . انما قلت .. ان برناردشو قد تبنى تكنيك موليير ، والله بمعاونة

(١) سبق ذكره .

من هذا التكنيك ، بعد تطويره بحيث يصبح ملائما لشخصيته ، قد كتب روائع من المسرحيات الكوميدية » (١) .

ومن جهة أخرى ، كتب اندريه موروا دراسة رائعة لشو (٢) ، نفى خلالها وجود تشابه بينه وبين موليير ، وقال ان الدعوى بوجود هذا التشابه لا معنى لها . أما ايريك بنتلى فهو أصرح من هذا فى نفيه لوجود هـذا التشابه . انه يقول : « النقاد الذين يتبينون علاقة شو بالمسرح الفيكتورى العادى ، أو حتى بجيلبرت ووايلد ، خليقون أن يتجنبوا أخطاء أولئك الذين لا يرون الا علاقته بحركة المسرح الراقى الذى ظهرت أولى مسرحياته فى رعايته . وهناك ، بالطبع ، أناس لا يرون من شو الا ارتباطه بموليير ، وجونسون ، وارسـتوفانيز . بل ان واحدا من عباد شـو ، (اوجيستان هامون) قد وضع قوائم ليثبت بها ، بما يشبه الأشكال البيانية ، أن شو وموليير متماثلان فى كل النقاط الكبيرة التى تناولها الفكر والتيكنيك فى مسرحيهما . أما غالبية المعلقين الأكاديميين ، فهم ليسوا أقل من هذا غلطا فى الادراك .. فهم يقحمون أنفسهم فى عمليات تصنيف عقيمـة لا يسندها التاريخ ، ينتهون فيها الى عملية توزيع جوائز : الجائزة الأولى يفوز بها عادة موليير ، والثانية جونسون والثالثة ارستوفانيز ثم يضيفون بعد ذلك قولهم. وقد اشترك أيضا فى السباق برنارد شو »(٣) .

الى جوار هذه النقاط والنقاط المضادة ينبغى أن نضع أيضا اعتراف شو نفسـه ، فى خطاب اكسفورد (٤) ، بأن تكنيكه هو نفسـه تكنيك ارستوفانيز وموليير . ثم اننا يجب أن نذكر أيضا أن شو لا يعترض على

(١) صفحة ٣٠٣ .
(٢) جاءت فى كتاب : Poets and Prophets, trans. by Hamish miles, p. 97.
(٣) سبق ذكره . ص ١٩٤
(٤) سبق ذكره .

ما قاله ج . س . كوليس فى ربط تكنيك كل من الكاتبين بعضهما ببعض . يقول كوليس فى كتاب قرأه شو قراءة مدققة وهو لم يزل بعد مخطوطا ، ثم علق عليه : « حينما تبلغ الكوميديا ذروة معينة من ذرى الالهام فانها دائما تتخذ شكلا واحدا بعينه . ان « عدو البشر » يمكن أن تسمى مسرحية على الطريقة الفرنسية ... و « جزيرة جون بول الأخرى » يمكن أن تدعى مسرحية على طريقة شو — ولكن هل هناك فرق حقيقى بين أسلوبيهما ؟ .. ان كلمات الشخصيات وحركاتها تعنى أكثر مما يظهر لنا . أما القصـة المسرحية ، ان صـح أن هناك قصـة مسرحية ، فهى موجودة كى تخدم الموضوع » (١) .

ماذا نفعل بكل هذه الآراء المتعارضة ؟ ان شو نفسه يقدم الحل . انه يقول ان تكنيكه يماثل تكنيك موليير . وما قبـوله لما ذكره كوليس من تماثل فى تكنيك الكاتبين الا نوع من التوسع فى هذه العبارة . لقد استخدم شو تكنيك موليير لأن كلا الكاتبين كان يكتب الكوميديا الراقية . هـذه العبارة الأخيرة هى من التعميم بحيث تضم نقاط التشابه العديدة التى نجدها بين الكابتن فى نفس الوقت الذى لا تستبعد فيه الخلافات غير المنكورة التى تقوم بينهما . ثم انها تسمح أيضا بأن ندرج تحتها تلك التشابهات التى لا يخلقها اقتباس مباشر لشو من مسرح موليير ، وهى التشـابهات التى سيحاول البحث الحالى أن يثبت انها موجودة فعلا .

ليس بين نقاط التشابه بين موليير وشـو ، التى يوردها هامون (٢) ما يوحى بوجود اقتباس محدد لشو من تكنيك المعلم الفرنسى . ان هامون يجد أن الحركة فى مسرحيات الكاتبين « غامضة ، هزيلة ، وغير واضحة المعالم » . أما المواقف فهى « غالبا ما تكون سخيفة فى غرابتها ، وخاضعة

(١) Shaw, P 121,
(٢) سبق ذكر المصدر ، صفحات ٣١٠ — ٣١٢ .

لمطالب الشخصيات » . والقصة المسرحية عند الكاتبين « بسيطة جدا ، وغالبا ما تتعذر على التنفيذ » . والحوادث أيضا « يستخدمها المؤلفان لمجرد ابراز فكرة ما أو ناحية من نواحى الشخصية . ان مسرحيات الكاتبين هى مجرد مجادلات ومحادثات ، ومناقشات » . ولا يجد الناقد الفرنسى فى شخصيات موليير وشو أية محاولة لخلق نماذج من الخير المطلق أو الشر المطلق . وكلا الكاتبين فى رأيه يستخدم المبالغة والطريقة الكاريكاتورية فى رسم الشخصيات . وهذه الشخصيات يصيبها تناقضات حادة مفاجأة فى تصرفاتها . وهى جميعا تنتمى الى فئة الناس العاديين الذين نلقاهم فى حياتنا اليومية ، وليس بينها شخصيات مريضة . والكوميديا التى تساهم هذه الشخصيات فى ايجادها هى مزاج من البيرلسك والفارس والتراجيديا .

هذه فى رأى هامون ، هى أهم النقاط التى يلتقى عندها كل من موليير وشو . على أن من الواضح ان كثيرا من هذه النقاط هو فى الواقع الخصائص العامة لكتاب الكوميديا النقدية . بل ان هامون نفسه يدرج كلا من ارستوفانيز وجونسون وموليير وشو ، ونفرا آخر من الكتاب ، بوصفهم ممثلين لمدرسة معينة يسميها هو مدرسة « عدم الاحترام » ، أى المدرسة التى لاتبالى ألا تحترم أحدا — مهما كان محترما ، اذا كان لا يستحق هذا الاحترام فعلا . أما ندرة أو هزال الحركة المادية ، وخضوعها للحركة الفكرية فى مسرحيات الكاتبين ، فاننا نجدها أيضا فى ارستوفانيز ، وفى جونسون بوجه خاص . ونفس الشىء ينطبق على قصة المسرحية وعلى الحوادث . وبين الكتاب المسرحيين الأربعة الذين سبق ذكرهم ، نجد أن ارستوفانيز وشو وحدهما هما اللذان لم يخلقا لنا نماذج للخير والشر المطلقين . وعلى كل حال ، فهناك طرطوف ودون جوان ، وهما يثبتان أن موليير قد وجد من نفسه القدرة على خلق ممثلين للشر المطلق . وفى هذا يقول بنتلى : « اين

نجد فى شريعة شو وحوشا أشداء وباعثين على الموعظة مثل موروز و ارپاجون؟ لو أن نفس شو طاوعته على ان يخلق مثل هذه الشخصيات ، لما طاوعته فلسفته المتأثرة بروسو » (١) . أما فيما يخص المبالغة والرسم الكاريكاتورى للشخصيات فهذا ، بالطبع ، ليس قاصرا على موليير أو شو . ان ارستوفانيز وجونسون كثيرا ما يستخدمان هذا الأسلوب ، الذى هو فى الواقع النتيجة الطبيعية لما يسمى بالرسم من الخارج . ذلك ان الكاتب حينما لا يستطيع ان ينظر الى شخصياته نظرة سيكلوجية متعمقة ، فانه يلجأ الى المبالغة والكاريكاتور لتعويض النقص . يتبقى بعد هذا مسألة المزاج الذى نجده فى مسرحى الكاتبين بين البيرلسك والفارس والتراجيديا . وهنا نلاحظ ان المسرحيات الأخلاقية التى انتجها مسرح العصور الوسطى كانت تسمح بمزج الفارس بالتراجيديا . وقد ذكر هندرسون أن شو درس مسرح العصور الوسطى بكثير من العناية . فخليط الأشكال الفنية الذى يمثله وجود التراجيديا والفارس والبيرلسك جنبا الى جنب فى مسرح شو ، ليس بالضرورة أثرا من آثار موليير فى فن شو ، بل أغلب الظن أنه اثر مباشر لمسرح العصور الوسطى

وهكذا نرى اننا ، حتى الآن ، لا نجد دليلا على اقتباس مباشر لشو من تكنيك موليير . صحيح أنه يمكن — على سبيل القطع — أن ندلل على وجود تشابهات . غير اننا نستطيع ايضا ، وبنفس القطع ، ان ندلل على وجود خلافات . ولا ريب اننا سنفهم طبيعة هذه التشابهات والخلافات بصورة أدق ، لو اننا فحصنا بعضا من مسرحيات موليير وشو فحصا مقارنا . وهذا ما سنفعله فيما يلى .

* * *

(١) سبق ذكر المصدر ، ص ١٩٥ .

يعقد جيمز بريدى ، خلال مقال كتبه عن « شو الكاتب المسرحى »[١] ، بعض المقارنات بين أعمال كل من موليير وشو . أما المقارنة الأولى فهو يجريها بين « عدو البشر » لموليير و « الاستعداد للزواج » لشو . وهو يخرج من المقارنة بأن كلا العملين — مسرحية نقاش . وكلاهما لا قصة وراءه . ثم يضيف قائلا : ان مسرحية شو تبدو على السطح أكثر المسرحيتين جرأة ، ذلك انه لم يقسمها فصولا ومناظر ، بينما اتبع موليير هذا التقليد ، غير أن الواقع أن العكس هو الصحيح . وقد حاول شو أن يستعيض عن نقص القصة بزيادة الاهتمام بالشخصيات . لهذا ملأ مسرحيته بشواذ من الشخوص تكاد تكون جيلبرتية فى غرابتها .. وما لبثت هذه الشخصيات أن استبدت بالأمر ، وقبل أن يتبين شو حقيقة ما حدث ، كانت مسرحيته قد تفككت الى عديد من القصص الصغيرة »[٢] . أما فى مسرحية موليير « فليس هناك شخصية شاذة واحدة من البداية الى النهاية .. انها كلها تمثل أناسا عاديين . والقصة المسرحية من البساطة بحيث يمكن اعتبارها غير موجودة ، فضلا عن أنه لا توجد لها تفريعات »[٣] .

باستثناء السيست ، — وهو فى تحرقه للحقيقة العارية يشبه فى شذوذه أية شخصية شاذة فى مسرحية شو ، وأقرب مثل له هو ايديث[٤] ، التى تعانى من نفس هذا التحرق الغريب — باستثناء السيست اذن نجد أن شخصيات موليير تمثل — كما يقول بريدى — أشخاصا عاديين . وصحيح كذلك ما يراه الكاتب من أن شو يلجأ الى حيلة القصص الفرعية ، لكى

---

(١) جاء مقال برايدى ضمن مجموعة مقالات عن شو نشرت فى كتاب بعنوان G.B.S. 90. صفحات ٧٧– ٩١ .

(٢) ، (٣) نفس المصدر .

(٤) الاستعداد للزواج .

يدخل على مسرحيته المزيد من التشويق . انه فى هذا يستعين بشخصياته الغريبة الأطوار ، ويخطط دخولها وخروجها بعناية ، ويدخل على المسرحية الحادثة الطريفة بعد الحادثة ، فينجح فى أن يحتفظ باتباهنا حتى النهاية .

أما موليير فهو ، كما يلاحظ برايدى ، يمتنع عن الاستناد الى أقوى نقطة — فلا يستخدم الشخصيات الغريبة الأطوار ، ولا يكاد يستخدم القصة أصلا . ولهذا فان نجاح مسرحيته فى رأى بريدى أمر يدعو الى العجب حقا . وهو دليل على مدى النجاح الذى يستطيع موليير أن يصيبه باستعمال ما تحت يديه من أدوات درامية . لهذا كله يجد بريدى نفسه محقا فى القول بأن موليير ، دون شو ، هو أشد الكاتبين جرأة وتجديدا .

غير أن هذا الحكم الأخير لا يستند فى الواقع الى نظرة عميقة للمسألة . ذلك أن بريدى قد خرج من مقارنته بين فنى موليير وشو بنتيجة خاطئة . ولو وضعنا دعواه هذه على شكل قضية منطقية لجرت كالتالى :

موليير كتب مسرحية نقاش

وشو كتب مسرحية نقاش

∴ فكلاهما قد استخدم نفس الحيل الفنية .

غير أن الواقع أن الأسلوب الفنى الذى يستخدمه شو مختلف فى أحد أسسه الهامة عن أسلوب موليير ، وذلك رغم وجود بعض أوجه التشابه بين الأسلوبين . ذلك أن شو ، رغم اعتماده على الشخصيات الغريبة الأطوار ، وعلى الحوادث المفاجئة اللافتة للنظر ، يستخدم فى مسرحيته أسلوبا أكثر تجريدا من أسلوب موليير . ويلاحظ برايدى نفسه ذلك حين يقول : « وربما يكون من المفيد أن نقرر أن شو يبدأ من العام وينتهى بالخاص ، بينما يبدأ موليير من الخاص وينتهى بالعام » . أى أن موليير يختار انسانا حيا ، يتصادف أنه عدو للبشر ، فيجعله الشخصية الرئيسية فى مسرحيته ،

ثم يأخذ يحلل نواقصه ، ويعرضها عارية للأنظار ، وينتهى باصدار حكم ما على ظاهرة عداوة البشر بصفة عامة . أما شو فانه يختار الطريق المضاد . انه يريد أن يناقش مشكلة الزواج ، ويحللها ، ويعرض علينا نواقصها . لهذا فهو يختار الزواج ، بوصفه نظاما بشريا ، ويجعله بطل مسرحيته ، وفى خلال المناقشة يجسد النقاط العديدة التى تثيرها المشكلة على شكل أناس يروحون ويجيئون . ومن الواضح أن طريقة شو هى الأصعب . ذلك أن اختيار بشرى ، كما يفعل موليير ، بدلا من اختيار نظام بشرى ، كما يفعل شو ، وجعله البطل الرئيسى فى المسرحية يكسب لمؤلفها نصف المعركة ، لأنه يضمن لهذا المؤلف ذلك الاهتمام البالغ الذى نشعر به ازاء كل بشرى من لحم ودم يتحرك أمامنا . وليس غريبا — لهذا — ان موليير استطاع الاستغناء عن أقوى حيله الفنية وهما الشخصيات الغريبة الأطوار ، والقصة . أما شو فانه يتحرك تحت وطأة قيدين خطيرين ، وضعهما بنفسه فى يديه . أما الأول فهو التناول المجرد ، وأما الثانى فهو مراعاة وحدتى الزمان والمكان الى حد ما ، ومع ذلك فهو يخرج للناس مسرحية بالغة الطرافة . وهذا أمر ينبغى أن نعتبره دليلا على قدرته الدرامية الكبيرة ، وهو بكل تأكيد يجعله أكثر جرأة من موليير .

على أن استخدام شو للشخصيات الغريبة ، وحشد الحوادث فى مسرحيته ليسا مجرد حيلتين لضمان عنصر التشويق .

ان هذا الاستخدام يعكس اختلافا بينه وبين موليير فى طريقتى تناولهما للموضوع ، هو أكثر أهمية من سابقه . ومرة أخرى نجد بريدى يوحى الينا بطبيعة هذا الاختلاف حين يصف شخصيات شو بأنها جيلبرتية فى غرابتها . والواقع أن الشخصيات ليست هى وحدها الجيلبرتية ، بل يشاركها فى هذه الظاهرة كل من البناء وطريقة التناول .

ان مسرحية « الاستعداد للزواج » تشبه العديد من مسرحيات شو فى انها تعالج موضوعا بالغ الجدية فى اطار الحكاية الخرافية وبروح من هذه الحكاية . أن القصر المبنى على طراز القرن الثامن عشر ، والذى يسكنه الأسقف وعائلته ان هو الا « قصر الحقيقة » المعروف ، بسكانه نصف المجانين ، الذين يأتون أفعالا بالغة الطرافة ، وينشغلون فى نفس الوقت بتمزيق أقنعة بعضهم البعض ، ليبدو جوهرهم الخلقى على حقيقته . أما المناقشة الجدية فهى مستمرة طوال المسرحية ، ولكنها تتم على المستويين الخرافى والهزلى . والنتيجة أن مسرحية شو تصبح فى نفس الوقت أكثر جدية وأشد اضحاكا من مسرحية موليير . فالفكاهة فى «الاستعداد للزواج» تشمل المسرحية من أولها حتى المنتهى ، بينما هى فى « عدو البشر » قاصرة على بعض المواقف ، مثل الموقف الذى تقرأ فيه المقطوعة الشعرية فى الفصل الأول .

وينجم عن طريقة التناول الجيلبرتية اختلاف ثالث هام بين موليير وشو ، هو فى هذه المرة يخص تصرفات الشخصية أو الشخصيات الرئيسية فى كل من المسرحيتين . ففى مسرحية موليير نجد أن السيست يصر على موقفه حتى النهاية ، وينفى نفسه من المجتمع الانسانى الذى لا يستطيع « أن ينعم فيه بحريته فى أن يكون رجلا شريفا » . وهذه الصلابة انما هو نوع من التقريع لعالمنا هذا . ذلك أنه بالرغم من أن السيست يبدو سخيفا ومضحكا طوال المسرحية ، الا أن اخلاصه التام وتعلقه بالشرف يتضحان لنا فى عديد من المواقف . ونحن اذ نجده يتمسك بمبدئه الى درجة النفى الاختيارى لشخصه ، نقول لأنفسنا : أى مجتمع هذا الذى لا مكان فيه للشرفاء من الناس ، حتى ولو أصر هؤلاء الشرفاء على شرفهم الى درجة السخافة ؟ وهكذا نجد أن موليير قد أضاف لمسة جديدة الى صيغته

المسرحية ، التى تظهر لنا المجتمع وهو فى حالة تفريغ للشواذ من الأفراد . انه هنا يعدل هذه الصيغة بحيث يتمخض عنها تفريغ متبادل بين المجتمع وبين الشواذ من الأفراد .

أما فى شو ، فان هذه الصيغة تعكس فردا مثاليا يسخف المجتمع ويسخر منه ، معظم الوقت ، ثم فجأة ، ودون سابق انذار ، يجد هذا الفرد المثالى نفسه يفعل نفس الشيء الذى كان يسخف المجتمع من أجله. ان هذه الصيغة ، كما ترى ، تبدأ من الوجهة المضادة لصيغة موليير ، ولكنها تصل الى نفس النتيجة الدرامية ، ألا وهى التفريغ المتبادل بين الفرد والمجتمع . غير أنه ، من حيث أن هذه الطريقة تنتج فى حالة موليير نوعا من المأساة ، فانها فى مسرحية شو هذه ، وفى كافة مسرحياته الأخرى ، تعتبر النبع الخاص الذى تصدر عنه فكاهة الكاتب الايرلندى .

ومصداقا لهذا نجد أن تسلل كل من ايديث وسيك ، بينما النقاش الكبير حول الزواج لا يزال يدور ، ثم ذهابهما الى حيث يتزوجان ، وهما اللذان عبرا عن اعتراضهما البالغ على الزواج وأساليبه ، هذا التسلل لا يقع منا موقع المفاجأة المسرحية الطيبة وحسب ، بل هو كذلك لمسة كوميدية بالغة التأثير .

ومع كل هذا ، فان كون موليير لا يسمح لالسيست بالندم ، يعكس الجدية الجوهرية التى تميز نظرة الكاتب الفرنسى . ان موليير من هذه الناحية أكثر جدية من شو ، الذى توضح لنا لذته العفريتية فى فضح الكثرة الكثيرة من أبطاله أنه واقع تحت تأثير المرح السالب الذى أورثه اياه كل من جيلبرت وليفر .

* * *

هل توجد أدلة على أن شو قد اقترض لمسرحه بعض العناصر الفنية من

مسرح موليير ؟ ان شو نفسه يقول فى مكان ما من كتاباته أن هذا الاقتراض قد تم فعلا . فلو كان هذا صحيحا لوجب أن نقول ان هذا الاقتراض لا يبدو واضحا للعيان . على أننا ربما استطعنا أن ندلل على بعض اقتباس لشو من مسرح الكاتب الفرنسى نجده فى : « الانسان والسلاح » وهى مسرحية تنتمى الى المسرح الفرنسى بصفة عامة . ان الموقف الكوميدى الذى يدور حول سترة بيتكوف ، يخلق نوعا من الكوميديا يشبه كوميديا المؤامرات (١) هذه السترة تعيرها رايينا لبلنتسشيللى وتضع فيها صورة لها تحمل اهداء للضابط السويسرى ، ثم يفتقدها بيتكوف ويسأل عنها بطريقة تحرج الفتاة وأمها . ثم يعود بلنتسشيللى ليعيد السترة لصاحبها ، فيأخذها هذا شاكرا ، ثم لا يلبث أن يجد بها الصورة ، فتبذل كاثرين محاولات يائسة لتبرر وجود الصورة بالسترة ، بينما يحاول الخادم نيكولا جاهدا أن يستجيب لكل وضع جديد تخلقه تطورات الموقف — كل هذا يخلق — كما قلنا — نوعا من كوميديا المؤامرات ، ربما يكون موليير قد أوحى به لشو وان كان من الواجب أن نقرر على الفور أن كوميديا المؤامرات ليست وقفا على موليير بحال من الأحوال .

ومن جهة أخرى ، نجد نوعا من التشابه بين لوكا ، الخادمة ، وبين الخادمات فى مسرحيات موليير ، وخاصة دورينا فى « طرطوف » . ان الخادمتين تشتركان فى الشجاعة والتمرد اللذين تتميز بهما تصرفاتهما ، كما تشتركان فى لمحة من ذكاء ترتفع بهما عن المستوى العادى للخادمات . وربما يكون شو قد تعلم من موليير حيلة هى خاصة بهذا الأخير ، ألا وهى

(١) كوميديا المؤامرات هى لون من الكوميديا يتركز أساسا حول مؤامرات الحب والمحبين ، وهى معروفة فى كتابات كثيرة لشكسبير وموليير ، ولكنها ، بصفة خاصة ، قد سادت كتابات القرن الثامن عشر .

استخدام الخادمات فى حل عقد مسرحياته . وفى هذا الصدد نجد أن الدور الذى تلعبه دورينا فى : « طرطوف » يتفوق عليه ما تقوم به لوكا فى : « الانسان والسلاح » . ان هذه الأخيرة تخبر سيرجوس بأمر الغرام الذى يدور فى الخفاء بين رايينا وبلنتسشيللى ، وبهذا لا تكسب سيرجوس زوجا وحسب ، بل تدفع أيضا برايينا الى أحضان بلنتسشيللى ، وهكذا تنحل عقدة المسرحية . ويقوم الساقى ويليم بدور مشابه فى مسرحية : « من يدرى ؟ » انه ، هو الآخر ، يستخدم عطفه وحكمته للخروج بنفر من السادة عملائه من مأزق حرج .

* * *

وبالرغم من وجود بعض العناصر المتشابهة فى مسرحى موليير وشو ، فان ما يلفت النظر فى هذين المسرحين انما هو أوجه الخلاف لا التشابه . وتبدو أوجه الخلاف هذه على أشدها فى الأهداف التى يرمى اليها الكاتبان.

لقد نقد موليير تطرفات وعيوب المجتمع ، ولكنه — بصفة عامة — لم يثر على هذا المجتمع . وهو لهذا السبب أقرب الى ارستوفانيز وجونسون منه الى شو . وليس أبلغ ، فى وصف أهداف موليير ووسائله ، مما يقول فيلينتس فى « عدو البشر » : « علينا ألا نبالغ فى السخط على أحوال هذا العصر ، وأن نلتمس لطبيعة البشر بعض الأعذار ؛ علينا ألا نشدد النكير على هذه الطبيعة ، بل ننظر الى معايبها بشىء من التسامح . ان هذا العالم محتاج الى فضيلة سمحة قابلة للتنفيذ ..[1] » « كل شىء يقوم اليوم على المؤامرات ، ويدور حول المصالح الشخصية ، ونادرا ما يفوز فى هذا العصر شىء غير الدهاء ، وما على هذه الحال ينبغى أن يكون البشر . ولكن ،

(١) الفصل الأول • ص ٣٥٠ من الترجمة التى نشرتها Everyman

أيكون افتقار الناس الى العدالة سببا فى أن ننسحب من مجتمعهم ! ان هذه العيوب جميعا تمنحنا فرصا نمارس فيها فلسفتنا » [1] .

أما شو فانه ، بالطبع ، يريد أن يعيد تشكيل المجتمع . ولقد رأينا كيف أن تناوله لهذه المشكلة هو أكثر تجريدا وأعمق فلسفة من زميله الفرنسى . ان كوميديا شو أكثر رصانة وأشد اعجابا بنفسها من كوميديا موليير . وهى لا تستنكف بحال من الأحوال ، أن تستخدم الحركات ، الهزلية الصاخبة ، غير أنها أبدا لا تهبط الى مثل الفجاجة التى نجدها فى المشهد التالى من « الضيف الصخرى » :

دون جوان : ماذا ، أيها المجرم ، أتجرى وأعدائى يهاجموننى ؟

سجاناريل : عفوا ، يا سيدى ، فانى لم أذهب بعيدا ، أعتقد أن هذا الرداء الذى أرتديه هو بمثابة مسهل ، وان ارتداءه يقوم مقام الدواء [2] .

مثل هذه المآزق الفيزيقية لم تكن تشغل شو . انه كان دائما يفضل أن يغضى عنها الطرف . ولا بد ، لكى يجد العقل ما يضحك فى أمثال هذه المواقف [3] ، من أن يكون صاحبه شديد الانشغال بأحوال الانسان . وهذا الانشغال بالناحية الفيزيقية فى حياة الناس انما هو نوع من الفزع منها يغطيه ستار رقيق من الضحك . وهذا ما يعنيه ايريك بنتلى ، فى المقارنة التى يعقدها بين فنون جونسون وموليير وشو ، حين يقول : « ان ما يأتيه شو يبدو هزيلا ، بل وربما تافها الى جوار .. (ما يأتيانه) . ومما لاشك

(١) نفس المصدر • الفصل الخامس • ص ٣٨٦ •

(٢) « الضيف الصخرى » • الفصل الثالث ص ٣٢ • نفس الترجمة •

(٣) الموقف الذى نعنيه هنا هو الذى وجد فيه سجاناريل نفسه ، اذ فاجأته الحاجة ، فذهب يقضيها ؛ أو هكذا قال لسيده ، بعد أن تركه وحيدا وأعداؤه يهاجمونه •

فيه أن شو يفتقر ، بطريقة تكاد تكون تامة ، الى شيء يملكه الآخران بوفرة ألا وهو : الاحساس بالفزع . يقول شو فى مقدمته « للقديسة جون » : الجريمة ، كالمرض ، ليست مسلية . وهذه جملة مليئة بالمعنى فى المناسبة التى قيلت فيها . ولكنها ، سواء فى هذه المناسبة أو خارجهـا ، تعتبر اعترافا بالنقص » (١) .

غير أنه اذا كانت كوميديا شو ، فى نأيها الفكرى عن أحوال البشر ، تفقد بعض الأرض ، فانها تعوض بعض ما تخسره بادخال اهتمامات جديدة على ميدان الكوميديا . لقد رأينا من قبل كيف أن شو يعكس الصيغة الكوميدية المألوفة ، التى يبدو فيها المجتمع وهو يقرع أفراده الشواذ ، محاولا أن يعيدهم الى حظيرة الناس العاديين ، ويجعل هذه الصيغة تبدى لنا أفرادا ممتازين يقرعون المجتمع أملا فى أن يقسروه على تبنى وجهات نظرهم ، وهذا بالطبع مع ملاحظة أن شو سرعان ما يدير الدفة على هؤلاء الأفراد الممتازين أنفسهم ، كما قلنا آنفا .

وقد ترتب على قلب شو للصيغة الكوميـدية المألوفة نتيجـة هامة ، يصفها أيريك بنتلى بقوله : أصبحت كوميديا شو « أكثر تعبيرا عن روح العصر من الناحية السوسيولوجية من كوميديا موليير . ان هجاء شو موجه للجمهور وليس الى الشخصيات المسرحية . وهو موجه الى الأنظمة وليس الى الأفراد » (٢) . غير أن هذه الميزة ، وهى محدودة النطاق شيئا ما ، ليست كل ما يترتب على موقف شو من الصيغة الكوميدية . هناك أيضا المضمون الايجابى لمسرحياته ، وتمثله الفلسفة التى تكمن وراء هـذه المسرحيات . فمن هذا المضمون الايجابى ينبع شيء ثمين ، أسـماه بنتلى

(١) سبق ذكر المصدر • ص ١٩٦ •
(٢) نفس المصدر • ص ١٩٦ •

بحق : « شيئا جديدا فى الكوميديا » (١) هذا الشيء هو أن « بعضا من ألمع شخصيات شو هى فى الواقع أحسن ما أنتجته القوة الحيوية من نماذج ، بدلا من أن تكون أسوأ هذه النماذج » (٢) . ومعنى هذا أن شو قد نجح فى أن يجعل مما هو فاضل فى الطبيعة البشرية مادة صالحة للفكاهة . وكان المألوف ، قبل هذا ، ان أسوأ ما فى الناس ، أو فى القليل كل ما هو داكن فيهم وكل ما هو معيب ، هو وحده الذى يصلح لأن توجه اليه ربة الكوميديا سهامها . يقول بنتلى فى تقييم هذه النتيجة : « ان من يفعل هذا ينحـو بالكوميديا منحى جديدا يعدل فى جدته الاتجـاه الذى اتجهـه ابسن بالتراجيديا » (٣) .

* * *

٤ — يصف شو احدى محاولاته لايقاظ مسرح آخر القرن التاسع عشر من سباته الفكرى العميق الذى تناهى اليه عبر ما يقرب من قرنين فيقول : « جربت الكتابة عن ملاك البيوت ، والحب الحر القائم على النظريات .. والبغاء ، والعسكرية والزواج ، والتاريخ ، والسياسة المعاصرة .. كل هذا فى سلسلة من المسرحيات اتخذت الشكل التقليدى لكوميديا العـادات ، الذى كان اذ ذاك بعيدا كل البعد عما تقبل عليه المسارح ، لأن المدرسة الباريسية التى تعبد البناء وتنادى بالحيل الميكانيكية كانت قد أصبحت المدرسة الوحيدة الأجدر بالاتباع (١) » .

ويمضى شو فيقول : ولكن ، من حيث ان كوميديا العادات قد أوحت اليه بلون مسرحى يصلح له ، وساهمت فى نجاحه ككاتب محترف ، الا أنها لم توفر له الفرصة اللازمة كى يؤدى رسالته كفنان .

(١) ، (٢) ، (٣) نفس المصدر • ص ٢٠٠ •
(١) مقدمة : « العودة الى متوشالح » •

ليس فى تبنى شو لبعض عناصر التكنيك من كوميديا العادات ما يثير الدهشة . فانه كان قد ثار على المسرحية المحكمة الصنع التى أنتجها القرن التاسع عشر ، فكان من الطبيعى أن يعود الى الوراء قرنا أو قرنين ، بحثا عن الامكانيات الدرامية التى يمكن أن تنتجها مدارس أخرى ، وقد وجد هذه الامكانيات فى كوميديا العادات ، وكانت امكانيات كثيرة . ان هذا اللون من الكوميديا يشبه كوميدياه هو فى أنه لا يأبه كثيرا بالقصة المسرحيـة . بل يوجه أبلغ اهتمامه الى الشخصيات والعادات . كما أنه أكثر احتفـالا بنقد الأخلاق والتصرفات منه بالمعقولية والمطابقة للواقع . وكوميديا العادات تشبه كوميديا شو أيضا فى أنها زاخرة بالفكاهة الذكية والمبارزات اللفظية. وهى تعالج مشكلات الجنس والزواج والأخلاق علاجا قويا مفتوحا ، أن يكن داعرا وسوقيا فى بعض الأحيان فلربما كان أفضل من العواطف المبالغ فيها حتى التقزز ، والتى كانت تزخر بها أغلب الكتابات المسرحية فى القرنين الثامن والتاسع عشر .

لكل هذه الأسباب مال شو الى النظر الى كوميديا العادات نظرة أكثر عطفا وتقديرا من تلك التى نظر بها الى مسرحيات المدرسة الباريسية . والى جوار هذا فان شو كان فى مستهل حياته الفنية أكثر تأثرا بمؤثرات نابعة من انجلترا القرنين السابع والثامن عشر ، منه بمؤثرات قرنه التاسع عشر . ولقد بدأ كتاباته متجها اتجاها واضحا الى ما سماه هو نفسه : « قرنى الثامن عشر الايرلندى » (١) ، يعنى بهذا ، أن ايرلندا التى عاش فيها صدر شبابه كانت لا تزال تعيش فى القرن الثامن عشر ، بينما القرن التاسع عشر كان قد انتصف وأربى ، وأنه قد تأثر بالجو الفنى والأدبى الذى كان يسود ايرلنـدا فى « تأخرها » هذا .

(١) نفس المصدر .

غير أن العلاقة بين كوميديا شو وكوميديا العادات لا تقتصر على مجرد التشابه . فقد يبدو أن شو أفاد من كوميديا العادات فى ارساء أسس بعض مسرحياته ، كما استعار من هذه الكوميديا بعض المواقف والشخصيات التقليدية . ان بعض مسرحيات أواخر القرن السابع عشر كانت ترتكز فى أساسها على معركة بين الجنسين تنتهى اما بالزواج أو المعاشرة الجنسية أو الزنا (١) . ومسرحية جورج ايثيرج مثلا المسماه : « رجل الموضـة » تتضمن معركة جنسية من هذا القبيل تدور بين زير نساء ذى فكاهة وذكاء ، اسمه دوريمانت ، وبين شابة ذات كبرياء ، وذكاء وفكاهة اسمها هاريت ، وهى بعد تامة الاتزان ، وتشبه من قريب بطلات شو . ان العراك بين البطلين ينتهى بخطبة تؤذن بالزواج . وهذا هو الأساس الذى يستعيره شو لبعض مسرحياته ، ويبنى فوقه مسرحيات مثل : « الانسان والسلاح » و « الانسان والسوبرمان » ، وهذه الأخيرة تقرب كثيرا من هذا الأساس .

ففى « الانسان والسوبرمان » يفيد شو من موقف تقليدى من مواقف كوميديا العادات ألا وهو ، التضييق الغرامى على أحد كارهى المرأة حتى يذعن ويجثو على قدميه (٢) . أما كاره المرأة فى مسرحية شو فهو جـون تانر ، الذى ينهزم فى معـركة غرامية تدور بينه وبين آن ، ويضطـر الى الزواج منها ، رغم احتجاجاته المتعددة ومقاومته الشديدة . وثمـة موقف تقليدى آخر يستغله شو فى مسرحية « زير النساء » ، وهو قيـام المرأة بأعمال جريئة ، وهى مرتدية زى الرجال (٣) . وتمثل هـذه الظاهرة فى مسرحية شو شابة اسمها سيليفيا كريفين ، تلبس ملابس قريبة من ملابس الرجال . انها تتحدث وتتصرف كالرجال ، بل ويعاملها الشاب تشارتريس كما لو كانت رجلا ، فتنتج عن هذا فكاهة لا بأس بها .

(١) ، (٢) ، (٣)
The Relation of Molière to Restoration Comedy by John Wilcox, p. 14.

كذلك استعار شو من كوميديا العادات الاجتماعية شخصية رئيسية فيها ، هى شخصية الماجن زير النساء . غير أن هذه الشخصية عند شو ، رغم احتفاظها ببعض عناصرها الأصلية ، تختلف اختلافا كبيرا عن شخصية الماجن فى كوميديا العادات . ان بها الفكاهة الذكية ، والشهامة ، والجاذبية والجنسية التى تتمتع بها فى الأصل ، ولكنها مع هذا لا تقبل على المتعة الجنسية ذلك الاقبال النهم الذى نراه فى مسرحيات كوميديا العادات . ان اللذة الجنسية لم تعد الشغل الشاغل للماجن فى مسرح شو . وبالرغم من أنه — كنظيره فى كوميديا العادات — يدخل فى معارك غرامية تدور بين الجنسين ، الا أن هذا يتم رغما عنه — انه واقع فى قبضة القوة الحيوية التى تسلمه بدورها الى وكيلها الأول ، وهو المرأة . وبدلا من أن يجرى ماجن شو وراء النساء ، نجد أن هؤلاء هن اللواتى يجرين وراءه . وهذا بالطبع أشد انطباقا على جون تانر منه على باقى مجان شو ، غير أنه مع هذا ينطبق بطريقة أو بأخرى على المجان الأخر . ويرجع اهتمام شو بشخصية الماجن الى الأيام التى كان يكتب فيها الرواية . ففى رواية « الاشتراكى غير الاجتماعى » نجد أن تريفيوسس هو ماجن حديث ، لا يجد تعارضا بين ما يدعو اليه من اشتراكية ، وبين مغازلة كل من تعرض له من النساء . وتشارتريس فى « زير النساء » هو أيضا ماجن حديث ، وان لم تكن له اشتراكية تريفيوسيس . انه ، كما سوف يوضح التحليل التفصيلى لشخصيته الذى سنجريه حالا ، أقرب الى مجان كوميديا العادات ، منه الى تريفيوسيس أو تانر .

ويبدو أن تحول شو الى ذلك الطراز من المجان الذى يمثله كل من تريفيوسيس وتانر قد تم ما بين عام ١٨٩٣ ، وهو تاريخ نشر مجلد : « ثلاث مسرحيات كريهة » ، الذى يحتوى مسرحية « زير النساء » وعام ١٨٩٦

وهو العام الذى كتب فيه شو نقدا مسرحيا لمدرسة الفضائح[1] » .

فى هذا النقد يقول شو ان هناك رائحة مريبة تفوح من « اجرام » جوزيف وترفع ليدى تيزيل . ثم يضيف : « لو أردنا أن نجعل المسرحية .. ملائمة لروح العصر لوجب أن نجعل تشارلز امرأة ، وجوزيف رجلا أخلاقيا مخلصا » . أما ليدى تيزيل فمن الواجب أن نكرهها على تحمل تبعاتها الأدبية . وهذا فى الواقع هو ما يفعله شو نفسه فى «الانسان والسوبرمان». ان الماجن يصبح فى هذه المسرحية أخلاقيا مخلصا ، وآن هويتفيلد ، التى هى نظير لليدى تيزيل فى مسرحية شيريدان ، تواجه بالفعل تبعاتها الأدبية ، فتقرر أن تنتج السوبرمان للعالم ، وذلك بأن تكذب بلا خجل ، وتغازل وتتآمر على تانر ثم تهزمه فى النهاية وتقبض عليه بين مخالبها . ويشرح شو فى مقدمة المسرحية هذه الظاهرة فيقول ان دون جوان قد أصبح فى الواقع امرأة ، يمكن أن نسميها دونا جوانا [2] . أى أن ظاهرة مطاردة الجنس الآخر ، الذى كانت تميز دون جوان القديم قد انتقلت الى المرأة الحديثة ، ممثلة فى آن هوتفيلد . أما دون جوان الحديث فانه أصبح فيلسوفا فنانا ، يشاء سوء حظه أن تطارده المرأة الحديثة المتحررة .

تعتبر مسرحية « زير النساء » أكثر مسرحيات شو قربا من روح وأسلوب كوميديا العادات المعروفة على عهد عودة الملكية . وهى الوحيدة بين مسرحيات الكاتب التى نجد فيها العراك بين الجنسين صريحا وسافرا ، وليس مفلسفا وموضوعا فى خدمة غرض أسمى . وبعبارة أخرى نجد أن « زير النساء » هى مسرحية حب صريح ، تشغل فيها الشخصيات الرئيسية الثلاثة ، وهى تشارتريس وجريس وجوليا بالعلاقات الغرامية بين الجنسين

(١) مسرحية شيردان .
(٢) صفحة ١٢ .

دون سواها ، وبأثر هذه العلاقات فى المجتمع . وهذا ، طبعا ، هو الاهتمام الرئيسى فى كوميديا العادات . لهذا ، لايدهشنا قط أن نجد شو يردد هنا بعض الأحاسيس والأفكار والعبارات الذكية التى وردت فى مسرحيات كتاب عودة الملكية . وهذه بعض أمثلة من هذه العبارات : هذا كريفين ، والد جوليا ، احدى صديقات تشارتريس ينصح هذا الأخير بأن يقتصر على صاحبة واحدة فقط فى المرة الواحدة . يقول كريفين لصديقه : « ليس لك عندى ، أيها الفتى ، الا نصيحة من الدقة القديمة وهى أنه من الخير لك أن تنتهى من المرأة القديمة قبل أن تبدأ مع الجديدة »(١) . ان هذه العبارة ، الى جوار أنها تتلاعب بالألفاظ حتى يستطيع المؤلف أن يضحكنا على المرأة القديمة والمرأة الجديدة ، ربما تكون صدى لعبارة ذكية مألوفة من عبارات كوميديا عودة الملكية . هذه هى العبارة كما ترد فى مسرحية وتشرلى المسماه « الزوجة الريفية » :

هورنر : ان ما يلى فى اللذة بهجة التعرف الى عشيقة جديدة ، هو لذة التخلص من العشيقة القديمة(٢) .

ثم ان هناك الموقف الخالى من الايمان الذى تقفه المسرحية من الزواج والاخلاص الزوجى . ففى « زير النساء » تسأل جريس صديقها تشارتريس: هل نسيت اننى أرملة ؟ أتظن اننى تزوجت ترانفيلد من أجل ماله ؟ » .

ويجيبها تشارتريس قائلا : «وكيف لى أن أعرف ؟ ثم انه من الممكن أن تكونى تزوجتيه لا لأنك أحببته ، بل لأنك لم تحبى أحدا آخر . وعندما يكون المرء شابا ، تراه يتزوج لمجرد الفضول ، لكى يعرف ما هو الزواج

---

(١) الفصل الثانى .

(٢) الفصل الأول . المنظر الأول .

بالضبط » . ويجىء رد جريس على هذا التقييم الهادىء للزواج مطابقا لروح عودة الملكية وتصرفاتها :

جريس : ما دمت قد أثرت الموضوع فسأقول لك الحقيقة . اننى لم أحب ترانفيلد قط ، ولو اننى لم أكتشف هذا الا بعد أن وقعت فى غرامك . على اننى كنت أشعر نحوه بالود لأنه كان يحبنى . ان حبه هذا كان يظهر أحسن ما فيه من طباع ، الى درجة اننى تمنيت لو وقعت أنا نفسى فى غرام أحد من الناس . والآن ، وقد وقعت فى غرامك ، آمل أن تشعر نحوى بنفس الود الذى كنت أشعر به لترانفيلد(١) » .

هذا الموقف ، فى جوهره ، هو نفس الموقف الذى كانت المرأة المتأنقة تجد نفسها فيه فى أواخر القرن السابع عشر فى انجلترا : تحب شابا حتى الجنون ، وتسمح ، فى كرم ، لشاب آخر بأن يحبها . انه على كل حال نفس الموقف الذى تجد فيه مسيز لفيت نفسها فى مسرحية ايثيريج : « رجل الموضة » . ان دوريمانت ، وهو محب سابق هجرها ومضى ، يأتى ليلوم مسيز لفيت لأنها تسمح لبعض المغفلين من المعجبين بأن يظهروا لها الود . هنا تدافع مسيز لفيت عن هؤلاء المعجبين قائلة :

« هؤلاء المعجبون ، مهما احتقرتهم ، لهم صفات طيبة .. أولا هم يعجبون بنا فعلا ، بينما أنتم — معشر المحبين — انما تتملقوننا تملقا طيبا على أسعد الفروض .. ثم انهم نشطون فى اعجابهم ، يا سيدى ، دائما يعرضون علينا الخدمات ، وأبدا ينتظرون منا الاشارة »(٢) .

---

(١) الفصل الأول .

(٢) الفصل الخامس . المنظر الأول .

ثم يعترف تشارتريس لصديقته جريس ، فيما يلى (١) المشهد الذى وقفنا عنده منذ قليل ، بأنه يريد أن يتزوجها ، ليتخلص من العشيقة القديمة. وحين تخبره جريس بأنه لا مناص من أن يفترقا (٢) يقول لهـا فى وثوق بالنفس : « لا . أبدا . عليك أن تتزوجى شخصا آخر ، ثم آتى أنا وأتخذك عشيقة » . وفى « رجل الموضة » يوضح دوريمانت لمسيز لقيت أن مثل هذه العلاقة كان من الممكن أن تقوم بينهما لو أنها أبدت من الحكمة أكثر مما أظهرت . لقد كان يأمل أن يتزوج من وارثة غنية ، ولكن ظهور مسيز لقيت المفاجىء أفسد خطته ، وقلبها رأسا على عقب . يقول :

دوريمانت :

لو أننى طاوعتك لتخليت عن مصالحى فى الزواج وتفرغت للحب . ولو أنك كنت امرأة عاقلة ، لاستطعت الاحتفـاظ بالاثنين ، ولصرت رجـلا سـعيدا (٣) .

* * *

والشخصيات الرئيسية فى « زير النساء » لها نظراء فى « رجل الموضة » السيدة المشتعلة العاطفة والمحبة المهجورة جوليا ، تشبه الى حد ما مسيز لاقيت . كلا المرأتين مدلهة بغرام رجلها ، وكلتاهما تحاول بكل ما تستطيع من وسائل أن تجتذب حبيبها اليها من جديد . وتتمتع جريس ببعض الاتزان والتصميم والحب الهادىء الذى يميز هاريت فى « رجل الموضة » . أما تشارتريس فهو يشارك الماجن التقليدى فى اقباله الشديد على النساء ، وفى غرامياته العـديدة ، وفى قسوة فؤاده . وهذه كلها صفات نجـدها فى دوريمانت .

(١) الفصل الأول . (٢) الفصل الثانى .
(٣) الفصل الخامس . المنظر الثانى .

على ان من المهم ان نلاحظ ان التشابه بين هذه الشخصيات انما يرجع الى أنها كلها شخصيات تقليدية . فليس هناك محاولة مقصودة من جانب شو لمحاكاة شخصيات « رجل الموضة » . كل ما هنالك أنه يستعين بتراث كوميديا العادات بصفة عامة ، على خلق شخصياته وأفكاره وتكوين البناء الدرامى لمسرحيته . والواقع ان الفصل فى هذه المسألة — مسألة ما اذا كان شو ينقل مباشرة عن كوميديا العادات ، أم يتمثل تراثها بصفة عامة — تثير مسألة أخرى طريفة . ذلك أن شو فى « زير النساء » قد مسرح تجربة شخصية (١) مرت به هو نفسه ، مع ممثلة اسمها فلورنس فار وسيدة اسمها جينى باتيروســون ، اوقفتاه — فيما بينهما — نفس الموقف الذى يقفه تشارتريس فى المسرحية . ولكن شو ، بوصفة كاتبا مسرحيا كان عليه أن يترجم تجربته الشخصية الى شكل فنى معترف به . وقد أدت به المحاولة الى كوميديا العادات ، وهـذا الشكل الفنى بدوره أثر على المضمون . وهكذا نجد أن تشارتريس يقرب فى هذه المسرحية من الماجن التقليدى بطريقة لا يمكن ان يكون شو قد خبرها فى تلك المرحلة بالذات من حياته ، كما أنها تتعدى كثيرا ما يبلغه المجان فى غير « زير النساء » من مسرحيات شـو .

وعنصر المؤامرة ، وهو عنصر آخر فى كوميديا عودة الملكية ، يستخدمه شو هو الآخر فى « زير النساء » . والنتيجة التكنيكية لهذا الاستخدام هى أن شو يلجأ الى حيلة فنية قديمة تقضى بتقسيم المسرح قسمين بكل قسم منها فئة من الممثلين ، أحداهما تمثل أحداث المسرحية ، والأخرى ترقب ما يجرى وتعلق عليه . وهذه الحيلة معروفة فى كوميديا عودة الملكية ولكنها فى الواقع تمعن فى القدم حتى تصل الى العهد الاليزابيثى . ولهذا

(١) ايرفين – ص ١٥١ .

فمن الواجب اعتبارها تقليدا مسرحيا عاما . أما سبب اعتبارها مؤثرا من مؤثرات كوميديا العادات على فن شو فيرجع الى عديد الروابط التى تربط بين « زير النساء » وهذا اللون من الكوميديا ، كما يرجع الى أن شـــو نفسه قد صرح بأن كوميديا العادات هى بالذات القـــالب الذى صب فيه كثيرا من مسرحياته ، وخاصة المسرحيات الأولى منها .

أما الحادثة التى تستخدم فى تجسيدها هذه الحيلة الفنية فنجدها فى الفصل الثانى . هذا تشارتريس يقرر كى يتخلص من عشيقته الأولى چوليا، أن يثير غيرتها . أنه يوحى اليها بأن جريس ، منافستها فى حبه ، قد قررت أن تخلب لب دكتور پارامور ، الذى تبدى جوليا بعض الاهتمام به . ولكى ينفذ شو هذا المنظر على المسرح ، يضع المؤلف كلا من جريس و دكتور پارامور فى فجوة بالحائط ، فى الوسط — يسار ، ويمنحها فرصة الحديث عن قرب . ومن جهة أخرى يقف تشارتريس وجوليا يرقبانهما ، ويعلقان على مسلكيهما وذلك من الوسط — يمين . ثم تعرض فرصة لحديث جانبى بين كل من تشارتريس وچوليا ، حين تعكر هذه الأخيرة صفو المتحدثين فى الجانب الأيمن ، فيضطر تشارتريس الى أن يوضح لهما النتائج الخطيرة التى قد تترتب على فعلتها هذه .

وتوجد من المنظر المقسم والحديث الجانبى أمثلة أخرى فى هـــذه المسرحية ، وهذا يوضح الى أى مدى كان شو فى « زير النساء » واقعا تحت تأثير كوميديا ما قبل القرن التاسع عشر عامة ، وكوميديا أواخر القرن السابع عشر بصفة خاصة .

* * *

ساهمت كوميديا عودة الملكية فى تشكيل وتلوين كوميديا شو ، ولكن

(١) tête-à-tête

هذه الكوميديا فى صورتها النهائية تختلف عن كوميديا العادات فى روحها واهدافها . ذلك أننا لا نجد فى مسرحيات شو ، باستثناء « زير النساء » شيئا من التحلل الخلقى والاهتمام المريض بالجنس ، الذى يبديه كتاب عودة الملكية . ثم أنه ليس فى كتابات هؤلاء المسرحيين شىء من الروح الثورى والنظرة العالمية التى توجه مسرحيات شو .

ومع هذا ، فاننا اذ نقرأ هذين اللونين من الكوميديا جنبا الى جنب ، تسجل عقولنا صلة ايجابية واضحة . هذه الصلة هى نبرة التربية الاجتماعية الراقية ، والتفوق الذهنى التى يرددها الحوار فى كوميديا شو . وهـــذه النبرة الاجتماعية والذهنية تجـد الاداة المعبرة عنها فى الفكاهة الذكية ، « وهى فكاهة تماثل فى رقتها ورشاقتها ما نجده فى كونجريف ، ونحن اذ نتأملها نشعر اننا بازاء كوميديات قد صبت فى نفس القالب الذى صبت فيه مسرحيات عودة الملكية ، » (١) وذلك كما يقول بروفيسور نيكول ، فى وصف فكاهة شو الذكية .

وفى عديد من المناسبات ، نجد أن شو يحقق توازنا واضحا بين رغبته فى الأصلاح وميله الى الضحك . وهو فى الأعمال التى تتمتع بهذا الاتزان المفيد أقرب الى كوميديا العادات ، منه الى كوميديا جونسون القائمة على الأمزجة الغالبة .

(١) A History of Late Nineteenth Century Drama, Vol. I. p. 199.

الفصل السادس

كاتبان من روسيا

فى عام ١٩٠٩ أبدى تولستوى اهتماما بأحدى قصص مسرحيات شو ، وهى المسماه : « انكشاف بلانكو پوزنيت » . كانت المسرحية قد لخصت له ، ولم يكن قد قرأها بالفعل . ولما سمع شو باهتمام تولستوى بالمسرحية من ايلمر مود ، كاتب سيرة تولستوى ، أرسل الى الكاتب الروسى الكبير نسخة منها ، مع خطاب عبر فيه عن الدين الذى يحس أنه مدين به نحو تولستوى ، فقد سار على نهجه فى فكرة المسرحية وفى تنفيذها ثم أضاف شو قائلا : « انها .... ذلك النوع من المسرحيات الذى تجيد أنت كتابته الى درجة فائقة . ولست أذكر فى طول الدراما وعرضها مشهدا فتننى بأكثر مما فتننى الجندى العجوز فى « سلطان الظلام » . وكان مما أثار انتباهى فى تلك المسرحية شعورى بأن عظات الوالد لابنه ، رغم أنها على حق ، لا يمكن أن تكون ذات غناء — بل انها لا مفر من أن تغضب الولد ، وتحرمه من البقية الباقية من احترامه لنفسه . غير ان مالم يستطع الوالد أن يفعله ، فعله ذلك الجندى الوغد العجوز ، كأنما صوت الله كان ينطق بلسانه . وفى رأيى أن المشهد الذى يتمرغ فيه السكيران (الجندى ونيكيتا) فى القش ، فيرفع الجندى الوغد روح زميله الشاب فوق ماتحس من جبن وماتعانى من أنانية ، له أثر مركز فعال لا يستطيع أى مشهد رومانتى أن يصل اليه على الاطلاق ، وفى مسرحيتى : «بلانكو پوزنيت »

استغللت بطريقتى الخاصة ، ذلك الكنز من المواد الدرامية ، الذى كنت أنت أول من فتحه أمام كتاب الدراما المحدثين » (١) .

اذا لم يكن شو قد قرأ « سلطان الظلام » قبل كتابة مسرحيته «تلميذ الشيطان » ، فمن الصعب أن نجد ما يدعم دعواه بأنه تأثر بتولستوى فى كتابه : « بلانكو پوزنيت » . على أنه ربما يكون قد قرأها فعلا قبل كتابة المسرحية المذكورة ، لأن سلطان الظلام (١٨٨٦) قد سبقت « تلميذ الشيطان » بحوالى أحد عشر عاما . ومع كل هذا فمن الواجب أن نذكر ما قاله شو نفسه عن « تلميذ الشيطان » : « ليس ثم مسرحية كان لا مفر من كتابتها فى أواخر القرن التاسع عشر مثل « تلميذ الشيطان » . ان العصر كان مليئا بكل ماجاء فيها » (٢) . ومن المعروف أن هذه المسرحية تشارك « بلانكو پوزنيت » موضوعها ، وهو تعايش الخير والشر ، وانطلاق الخير من الشر أخيرا ، بفضل قوة غامضة ما . ان بطلى المسرحيتين يمران بلحظات غريبة ، حافلة بالمعنى ، يشعران فيها بوجود تلك القوة الغامضة . وهنا يحدث لكل منهما تحول مفاجىء ، واذا بهما يصدعان بما تأمرهما به هذه القوة ، رغم المقاومة التى يبديانها . وحينما يقدم ددجون عنقه لحبل الجلاد ، ليشنقه عوضا عن اندرسون ، وعندما يعطى بلانكو الحصان الذى سرقه ، للمرأة التى كان ابنها مريضا الى حد الخطر ، كى ينقذ الابن من الموت ، وان كان يعرض نفسه بهذا لخطر الموت شنقا ، عندما يفعل البطلان هذا ، فهما انما يطيعان أمر تلك القوة الغامضة . ان كلا منهما شخصية شريرة ، بالمقاييس التقليدية . كلاهما يعارض الدين السماوى ويسخر منه . وكلاهما يشرب ، ويقامر ، ويخالط الأشرار من الرجال ،

(١) Aylmer Maude, Leo Tolstoy, p. 299.

(٢) مقدمة المسرحية . ص ١٧ من طبعة پينجوين .

والنساء الفاسدات . غير ان كلا منهما طيب فى أعمق أعماقه . وهذه الطيبة تطفو على السطح حينما يقلعان عما يسميه بلانكو « اللعبة العفنة » ، ويلعبان « اللعبة الأخرى » . أى عندما يقلعان عن أفعالهما السابقة على لحظة الالهام هذه ، ويتبعان طريقا آخر مغايرا ، يصفه بلانكو قائلا : « انه قد يكون طريقا سخيفا ، ولكنه ليس عفنا ... وأنا حين اتبعته لمت نفسى على حماقتى ، ولكنى ، مع هذا ، لم أعد أشعر بأنى عفن » (١) .

وفى تفسير شو لمسرحية « سلطان الظلام » نجد أن نيكيتا ، العامل الزراعى الوسيم ، الذى يصبح بفضل جرائمه وخداعه ، الآمر الناهى فى بيت سيده السابق ، بعد أن قتل هذا السيد وتزوج من أرملته الشابة — هذا العامل الزراعى نجد أن شو يعتبره مقابلا لريتشارد وبلانكو . ان هذه المقارنة تستند الى أساس ما . ذلك ان ، نيكيتا ، مثله فى هذا مثل شخصيتى شو ، يتحول من حياة الجريمة الى حياة الندم والتفكير . وهذا التحول — يبدو على السطح — مفاجئا . وفى المشهد الذى يشير اليه شو فى خطابه ، يجد — نيكيتا نفسه ، بعد أن أعياه السكر ، وبعد أن وقع فى براثن أزمة نفسية حادة وجها لوجه مع أجيره الزراعى ، الجندى السابق متريش ، وكان هو الآخر قد سكر سكرا بينا . غير ان الجندى مرتاح النفس ، مع هذا . انه يتمتع بسلام روحى لا يملكه الا من تصالح من زمن بعيد مع نفسه ومع الكون . اذ ذاك ينصح ميتريش سيده بألا يخاف الناس ويقول فى هذا : « لماذا يأبه بهم المرء — وهم ليسوا الا حثالة ! ... قال لى أحد القساوسة ذات يوم ان الشيطان هو أكبر المتشدقين ! ... » وأضاف : « ما أن يأخذ المرء فى التشدق ، حتى يملكه الخوف ، وما ان تخاف الناس ، حتى يطبق عليك ابليس ذو الحوافر ،

(١) المسرحية · ص ٤٥٥ .

ويدفع بك الى حيث يريد ! » ولكننى لا أخاف الناس . أنا آمن مطمئن ! اننى أستطيع أن أبصق على لحية الشيطان ، وعلى الخنزيرة أمه ! انه لا يستطيع أن يؤذينى بشىء ! فهاك ، اذن ، اجعل هذا فى بالك ! » (١) .

اذ ذاك يدرك نيكيتا على الفور سبب آلامه النفسية المبرحة . ان سببها هو كبره الروحى . وهذا بدوره يرجع الى ضعفه أمام الناس ، لقد ارتكب جرائم فظيعة ، ندم عليها ندما حقيقيا . غير انه لما كان يخاف الناس أكثر مما يخاف الله ، فهو لا يستطيع أن يعترف بهذه الجرائم ، فيتصالح بهذا مع خالقه . أما وقد وعاه الجندى السكير بكل هذا ، فانه يقرر أن يعترف . ومن هذه اللحظة فصاعدا يصبح نيكيتا شخصا آخر .

على ان هذا التحول — كما قلنا سابقا ، لا يأتى فجأة . ان صراعا روحيا طويلا يدور فى نفس نيكيتا بين الخير والشر . فمن جهة يقف كبره وطمعه ، ومن جهة أخرى طيبته الجوهرية ، التى كانت تشجعه عليها عظات لا تهن ولا تنقطع ، يلقيها عليه أبوه التقى . على ان انتصار قوات الخير لا يتم فجأة وانما تدريجيا ، ويستغرق وقتا طويلا وهذا هو الفارق الجوهرى بين التحول فى نظر كل من تولستوى وشو . ان تحول تولستوى واقعى ومقنع فى نفس الوقت ، وهو لهذا درامى بالمعنى الصحيح . وحينما حاول شو ، فى خطابه لتولستوى أن يفسر تحول نيكيتا بطريقته الخاصة ، أى على انه تحول مفاجىء ، وأنكر — فى هذا السبيل — ضرورة عظات الأب التقى أو جدواها ، لم يتردد تولستوى فى أن يصحح خطأه ، فرد عليه قائلا : « انك تقرر ان الدعوة الى الحق لا تترك فى الناس عادة الا أثرا قليلا ، وان الشباب ينظرون الى كل ماهو مضاد للحق

(١) المسرحية · الفصل الخامس · صفحتا ١١١ - ١١٢ من طبعة World Classics ، الترجمة الانجليزية بقلم Aylmer Maude .

على أنه شيء حميد . وهذا صحيح . على ان هــذا ليس معناه ان هــذه الدعوة لا ضرورة لها . ان سبب انصراف الناس عنها هو أن من يقومون بالدعوة لا يأخذون أنفسهم بمبادئها ، أى ان هذا السبب هو النفاق»(١) . ومصداقا لهذا نجد ان والد نيكيتا لا يعانى نفاقا ما . انه يعيش المبادىء التى يدعو لها . وهو لهذا السبب يترك أثرا عميقا فى ابنه ، وتثبت الحوادث ان الوالد هو واحد من العوامل الفاصلة فى تحول الابن الى طريق النجاة. والواقع ان تولستوى نفسه لم يكن يؤمن بالتحول المفاجىء . لقد كتب فى عام ١٨٧٦ الى صديقته الكونتيسة الكسندرا قائلا : « أسعدنى أن أعرف رأيك ... الذى تذهبين فيه الى أن التحول الى الايمان نادرا ما يحدث فجأة ، وانما يملأ الألم والعناء طريقه . سـعدت لأننى أنا نفسى مررت بأزمة روحية طويلة ومؤلمة ... ان النظرية التى تقول ان هدى الله يهبط على المرء وهو جالس فى أحد النوادى الانجليزية أو فى اجتماع للمضـاربين ، قد كانت فى نظرى دائمـا ، ليست سخيفة وحسب ، بل غير أخلاقيـة أيضا » (٢) .

ان هذا التصريح من جانب تولستوى ، الى جوار اعتراضه على تفسير شو « لسلطان الظلام » يمس مسرحية « بلانكو بوزنيت » فى أساسها . ذلك ان هدى الله يهبط على بلانكو وهو يهرب بحصان سرقه من احدى القـرى .

ثمّ ان الاله الذى يتجه اليه أخيرا بطل تولستوى يختلف اختلافا بينا عن الاله الذى يهرع اليه بطل شـو . ولا يغيب هـذا الاختلاف عن تولستوى ، فتراه يقول لشو فى جزء آخر من الخطـاب الذى سبقت

(١) هندرسون • ص ٥٣١ •
(٢) Janko Lavrin, Tolstoy, An Apprecch p. 94.

الاشارة اليه : « لست ... أستطيع أن أوافق على ما تسـميه دينك . انك تدخل فى جدال حول شيء لا يؤمن به رجل مفكر واحد فى عصرنا هـذا ، ولا يستطيع أن يؤمن به — أعنى الها خالقا ، ومع هذا فانت نفسك تبدو مقتنعا بوجود اله له أهداف محـددة مفهومة لديك » (١) . ولم يكن تولستوى يؤمن باله كهذا . فقد قال ذات مرة لايلمرمود : « هناك الهان . الاله الذى يؤمن به الناس عادة ، وهو اله مفروض عليه أن يعينهم (أحيانا بطرق مهذبة ، ربما بأن يمنحهم الطمأنينةفقط). هذا الاله لا وجودلهعندى. أما الاله الذى ينساه الناس — الاله الذى علينا جميعا أن نخـدمه ، فهو موجود ، وهو السبب الأول فى وجودنا ، وفى كل الأشياء التى نفهمهـا ونعيها » (٢) . هذا الاله هو « تقديس لروح الجماعة ، أو الوعى الجماعى للانسانية كلها — اله لا شخصية محددة له ، بل هو كتلة هلامية ، يربط بينها ما يسميه تولستوى الحب » (٣) .

اما القوة التى تقودنا الى هذا الحب فهى صـورة الضمير . وما على البشر الا أن يستمعوا الى هذا الصوت ، ويفعلوا ما يأمرهم به (٤) .

ومع ان شو ، مثل تولستوى ، لا يؤمن باله له شخصية محدودة ، الا أن نظرته لهذا الاله تختلف اختلافا كبيرا من نظرة تولستوى لالهه . ان اله شو غير كامل ، وهو يحاول دائما أن يكمل نفسـه . أما تولستوى ، فان الهه تراجعى ، ان صح هـذا التعبـير ، والايمان به يستدعى أن نعود القهقرى الى ماهو أبعد كثيرا مما أراد روسو ... الى مستوى من الوعى

(١) هندرسون • ص ٥٣١ •
(٢) سبق ذكر المصدر • ص ٢٩٣ •
(٣) چانكو لاڤرين • سبق ذكره ، ص ٩٨ •
(٤) نفس المصدر السابق • ص ١٠١ •

لا يمكن أن يوجد معه أى تاريخ أو حضارة ... ان البشر لن يذوقوا طعم البركة الحق الا اذا اتخذوا أقصر الطرق الى حالة اجتماعية يضحى فيها بالأفراد فى سبيل مجموع لا شكل له ولا قوام ، بحيث يكون الحب « المسيحى » القائم على انكار الشخصية شيئا طبيعيا فى هذه المجتمع (١).

على ان هناك نقط التقاء أخرى بين أعمال تولستوى المسرحية وأعمال شو . ففى مقال نشرته « لندن ميركيورى » فى عدد مايو ١٩٢١ ، يصف شو مسرحية تولستوى المعروفة باسم : « ثمار الاستنارة » بقوله : انها تسبق مسرحية جرانفيل باركر المسماه : « تزويج آن ليت » بوقت طويل ، كما تسبق مسرحيات تشيخوف فى كونها أول بيوت القلوب المحطمة وأكثرها تدميرا . فهو اذن يربط بين مسرحية تولستوى وبين مسرحيته : « بيت القلوب المحطمة » ، ويعنى ضمنا ان هناك أوجه تشابه بين العملين. وهنا نذكر ان العنوان الفرعى لمسرحية شو هو : « فانتازيا على الطريقة الروسية ذات موضوع انجليزى » . وفى مقدمة المسرحية ، يربط شو بين مسرحيته ومسرحية تولستوى وروائع تشيخوف الأربع . فشو اذا لا ينظر الى العلاقة بين مسرحيته وبين مسرحيات الكاتبين الروسيين على انها علاقة عارضة . بل يبدو انه كان يرى فى هذا العلاقة شيئا يستأهل البحث الجدى .

ان « ثمار الاستنارة » ينطبق عليها بكل تأكيد وصف شو لمسرحية « بيت القلوب المحطمة » بأنها « أوروبا المثقفة ، ذات الفراغ ، التى كانت تعيش قبل الحرب » . ان بيت ليونيد فيدوريتش فى موسكو ان هو الا واحد من البيوت الأوربية التى يقضى سكانها أوقاتهم فى تفاهات طارفة وحديث فارغ مسل ، غير واعين اطلاقا بالعاصفة التى تتجمع من حولهم .

(١) لافرين ٠ ص ١٠١ ٠

وبالرغم من الفكاهة اللطيفة والروح المرحة التى تقدمها المسرحية ، فان لها مغزى جديا ، يتعلق بمشكلة الفلاحين ، التى كانت واحدا من العوامل المؤدية الى الثورة . وبهذا الوصف ، يمكن أن نعتبر « ثمار الاستنارة » مشابهة ، بصفة عامة ، لمسرحية « بيت القلوب المحطمة » ، أى أنها مسرحية تجمع بين الفكاهة والجد ، وتقوم بهجوم بعرض الجبهة على طبقة بأكملها، وحضارة بأسرها . على ان الاختلاف بين المسرحيتين انما يتضح حينما نناقش الروح التى تصدر عنها كل منهما .

فرغما عن نغمة الابتئاس التى تتردد فى مسرحية تولستوى ، نجدها فى آخر الأمر ، مسرحية مرحة . حتى الفلاحون فى المسرحية ، وهم الذين يمثلون فيها الجانب الجاد ، نرى المؤلف يصورهم فى مزاج من الجد والهزل ، ويستغل الجانب الريفى المضحك فيهم لكى يدخل على مسرحيته بعض الفكاهة . وبالفعل يصبح هؤلاء الريفيون مصدرا واضحا للكوميديا فى المسرحية . ومن جهة أخرى ، نجد أن الهجوم على الطبقة المترفة ذات الفراغ لا هو بالشرير ولا بالغاضب . على العكس ، نجده لطيفا ، طيب القلب . وحين يقول شو ان تولستوى لا يأسف كثيرا على مصير هذه الطبقة التى يصورها ، وحين يضيف الى هذا أن المؤلف الروسى يعلم أن « فقداننا التام للشجاعة ، واتجاهنا الى كل ماهو هباء ، فى جو غرف الاستقبال المبالغ فى تدفئتها ، انما يسلم العالم الى سلطان الجهلة ، ونشاط الماكرين الذين لا روح لهم » (١) ، حينما يقول شو كل هذا نتبين على الفور أنه يفرض علينا ما يراه هو تفسيرا للمسرحية ، دون أن يكون لهذا التفسير سند ما . يروى ايلمر مود أن تولستوى كتب : «ثمار الاستنارة» كى تمثلها أسرته وأصدقاؤها (٢) .

(١) مقدمة مسرحية : « بيت القلوب المحطمة » ٠ ص ٣ ٠

(٢) Preface to the Plays of Tolstoy, p. 10.

ويحكى سيمونز كيف أن تولستوى كان يذهب ليشهد تجارب التمثيل فيضحك حتى تسيل الدموع من عينيه ، حين يرى الأجزاء المضحكة فى مسرحيته وقد أجيد تمثيلها (١) . ان هذا موقف مختلف تماما من موقف شو من مسرحيته ، فقد كتبها هذا تحت ضغط أزمة كبرى ، وبهدف أن تكون المسرحية حلا لهذه الأزمة .

على أن ما يمكن أن يقال ان شو قد استعاره من « ثمار الاستنارة » انما هو الهجوم عن طريق الاتهام الجماعى . هنا يلتقى الكاتبان . فبالرغم من أن « بيت القلوب المحطمة » هى أقرب الى « بستان الكرز » لتشيخوف منها الى « ثمار الاستنارة » ، فانه فيما يخص الهجوم على الطبقة المترفة ذات الفراغ ، نجد أن شو وتولستوى يطآن أرضا مشتركة . ان مثل هذا الهجوم موجود فى مسرحية تشيخوف ، ولكنه ضمنى ، وشاعرى الاتجاه ، أى أنه غير مباشر . أما فى كل من تولستوى وشو فهو مباشر وتعليمى . وانا لنجد أمثلة منه فى مسرحية تولستوى فى النقد الذى يوجهه كل من طباخة الخدم ، وثانيا ، وثيودور ايفانش . اما فى « بيت القلوب المحطمة » فالمسرحية كلها تفيض به .

غير ان مسرحية شو تستعير شيئا آخر من « سلطان الظلام » . ففى هذه المسرحية الأخيرة ، نجد شخصية فريدة يمثلها أكيم ، الفلاح العجوز الغريب الأطوار ، الذى يجعل همه أن يقول الحقيقة ويقف الى جانبها ، ويحض غيره على أن يفعل المثل . وفى هذه المسرحية أيضا نجد شخصية الجندى السابق ميتريش ، الذى يصل الى الحقيقة ، رغم ادمانه الخمر ، ويوصلها الى غيره ، وبالأخص سيده المعذب نيكيتا . فلو أدخلنا فى الاعتبار حماس شو لمشهد العودة للايمان الذى يدور بين ميتريش وبين نيكيتا ، لم

(١) Ernest J. Simons, Leo Tolstoy, p. 482.

نجد اننا نشتط كثيرا اذا قلنا ان شو قد جمع — فيما يبدو — بين شخصيتى أكيم ، الفلاح العجوز الصادق ، وبين ميتريش الوغد السكير ، الذى لا يمنعه ادمانه من أن يصل الى الحقيقة ، وذلك فى شخصية شوتوفر. وعلى كل حال ، فان شوتوفر له نفس غرابة الأطوار ، ونفس الادمان ، كما انه وصل الى قدر كبير من الحقيقة . وهو أيضا ، مثل الجندى السابق ، قد كان وغدا يوما ما . وهنا قد يكون من المجدى أن نضيف ان واحدا من الاهتمامات الشديدة التى كانت لتولستوى كانت تنصرف الى الشراب ، الذى كان يشعر بازائه بمزاج من الانجذاب والكراهية . لقد كان يعتقد ان السكر يخلع على من هم عاطلين من الرواء فى حالة الصحو ، أصالة وفكاهة ذكية وجمالا فى التفكير ، وثراء فى العبارة . وكان يقول : عندما يحدث هذا أجدنى على استعداد للتغنى بالشراب (١) . وينبئنا جوركى بأن تولستوى كان يشعر بانجذاب كبير نحو السكيرين (٢) . ثم انه خصص مسرحية كاملة من مسرحياته واسمها : « سبب الشر كله » ، لفضح الآثار السيئة للخمر .

وفى هذه المسرحية يتعاطى السكير البراندى ، ويصوره لنا تولستوى تصويرا عطوفا . وهنا نذكر ان شوتوفر يهرع ، بين الحين والحين ، الى شرب البراندى ، فى محاولة منه للوصول الى الدرجة السابعة من درجات التركيز . وعلى الجملة ، نلاحظ ان شو توفر يبدو ويتصرف كواحد من سكيرى تولستوى ، الذين نشعر نحوهم بالعطف . وهذا لا يخرج من الاعتبار العوامل الأخرى التى دخلت فى تركيب هذه الشخصية ، والتى سبق لنا أن درسناها فى فصل سابق .

ويفيد شو فى عديد من مسرحياته من فكرة رئيسية من أفكار

(١) ، (٢) لام • سبق ذكره • ص ١٨٨ •

تولستوى ، وهى تعايش الخير والشر فى شخصية واحدة . ويجد لام لمسة من لمسات تولستوى فى شخصية ديوبيدات ، فى مسرحية « مأزق طبيب »، وهو يصف هذه الشخصية بقوله : « انها — أساسا — شخصية بريئة ، ولها قلب طفل » (١) . وهناك تحوير لهذه الفكرة ، فكرة تزامل الخير والشر فى الانسان فى فكرة تزامل السامى والسخيف من الأشياء فى نفس فرد واحد . وهذه فكرة موجودة أيضا فى كتابات تولستوى . ويستغلها شو فى رسمه لشخصية اندروكليس ، الذى يصفه لام بقوله : « ان شو يجعله ليس مجرد شهيد مسيحى ، بل بطلا من أبطال تولستوى أيضا — شخصية تشبه أكيم فى « سلطان الظلام » (٢) .

* * *

على أن شو يجعل دينه لتولستوى دينا مشروطا . فهو يقول انه ، فى خلقه لشخصية بلانكوپورنيت قد تأثر بتولستوى على طريقته الخاصة . وهى طريقة اعترض عليها الكاتب الروسى اعتراضا شديدا . ففى خطاب(٣) أرسله الى شو ، وعلق فيه على «الانسان والسوبرمان» ،حاسب تولستوى زميله حسابا عسيرا ، لأنه غير جاد بدرجة كافية ، ولأنه يعالج بطريقة فكاهية مسائل جليلة الشأن مثل هدف الحياة البشرية ، والشر الذى يواجه الانسان ، ولأنه قد دفع جانبا بفلسفته جميعا وآرائه فى الدين الى فاصل درامى بين فصول مسرحيته ، والى ملحق بهذه المسرحية ، ولأنه قد أساء أكثر مما أحسن بجعل أمثال هذه القضايا الرفيعة الشأن موضوعا لهجاء فكاهى . ولقد رد شو على هذا الاعتراض الأخير بقوله : « تقول ان

(١) سبق ذكر المصدر · ص ٢٧٨ ·
(٢) نفس المصدر السابق · ص ٢٧٩ ·
(٣) هندرسون صفحات ٥٢٠ ـ ٥٢٢ ·

طريقتى فى العلاج ... لم تكن جادة بالقدر الكافى — واننى جعلت الناس يضحكون فى أكثر اللحظات جدية . فلم لا ؟ لماذا نبعد الضحك والفكاهة عن أمثال هذه الموضوعات ؟ لنفرض ان الله قد قصد الى الدعابة من وراء خلق العالم ، أفيدفعك هذا الى أن تتقاعس عن العمل كى تصبح هذه الدعابة طيبة ، بدلا من أن تكون سخيفة ؟ » (١) .

ولقد تقبل تولستوى هذه العبارة قبولا سيئا ، ذلك ان الرجل الذى كان الدين بالنسبة له عذابا وهما استمرا طيلة حياته ، لم يكن ليرضى عن الدخول فى جدال يصور الدين على أنه دعابة — طيبة كانت أم سيئة . لهذا اعتبر تولستوى عبارات شو اهانة ، ورد عليه مكررا ماسبق أن قاله بشأن عدم تناسب خفة التناول مع الموضوعات الجادة . ثم أضاف : « سأكون صريحا معك فأقول اننى تألمت للعبارات الختامية فى خطابك » (٢) تلك التى تقول ان خلق العالم قد يكون مجرد دعابة .

وفى مواضع أخرى نجد تولستوى موضوعيا تارة ، وقاسيا تارة أخرى فى اتهامه لشو . قال مرة لايلمر مود : « ان شو رجل ذو اصالة ، وكثير من أقواله تستحق الاعجاب ، وتستأهل أن تصبح أقوالا مشهورة . غير ان به عيبا ، هو انه يهدف الى أن يكون أصيلا دائما والى أن يثير دهشة قرائه . وهذا أمر يدعو الى الأسى . ان المرء يجب أن يندمج فى عقل المؤلف الذى يهواه ، وهو لا يستطيع أن يحقق هذه الرغبة اذا كان هم المؤلف دائما أن يقول أشياء غير متوقعة (٣) » . وكتب تولستوى فى مذكراته ، عقب قراءة احدى مسرحيات شو ، ولعلها كانت « الانسان

(١) هندرسون · صفحة ٥٣٠ ·
(٢) هندرسون · صفحة ٥٣١ ·
(٣) ايلمرمود · صفحة ٢٠٢ ·

والسوبرمان » ، رأيه الدامغ الصريح فى شو ، قال : « قرأت شـو . ان تفاهته تثير أكبر الدهشة . انه ليس فقط خلوا من أية فكرة خاصـة به ، ترفعه فوق مستوى سطحية رعاع المدينة ، بل هو أيضا لا يفقـه فكـرة واحدة عظيمة من تراث الخالدين . ان كل مايجذب الناس فيه يتلخص فى قدرته على أن يحول الى أشكال فنية أشد التفـاهات ابتذالا ، بطريقـة عصرية شديدة الالتواء ، فيبدو كما لو كان يقول شيئا من عندياته ، شيئا جديدا . ان خاصيته الرئيسية هى هذه : اعتـداد هائل بالنفس لا يدانيه الا جهله الفلسفى التام » (١) .

فى هذا الرأى الأخير لتولستوى ، نجد المؤلف الروسى ينقد شو على مستوى فلسفى صرف . انه يعترف بقدرات شو الفنية ، ولكن هـذه لا تساوى شيئا كثيرا فى نظره ، مادام شو قد اختار أن يقحم نفسه فى أشياء هى من القداسة فى رأى تولستوى بحيث ان الفن لا ينبغى أن يذكر فى معرض الحديث عنها . وهذه هى الروح التى أملت نقد تولستوى لشكسبير فى مقاله : « شكسبير والدراما » . وتوضح لنا الاستجابات المختلفة التى استجاب بها شو لهذه المقالة طبيعة الخلاف بين الرجلين ومداه فى نظرتهما للفن . فعندما كان تشيرتكوف ، وكيل تولستوى الأدبى وصديقه ، يترجم هذه المقالة فى انجلترا ، كتب الى شو يطلب رأيه فى بعض النقاط ، وأعطاه فكرة عامة عما جاء بالمقال من آراء واحكام . وقد رد شو بخطاب حماسى أيد فيه آراء تولستوى كما لخصهـا له تشيرتكوف ، ووافق على ان شكسبير يفتقر الى فلسفة حياة حقيقية ، والى أى تفكير اجتماعى جـدير بالاعتبـار . ثم أضاف شو قائلا : « بعد نقد تولستوى هذا ، علينا أن نطرح جانبا شكسبير كمفكر ، فانه تحت النظرات الفاحصة لعملاق مثـل

(١) سيمونز . سبق ذكره . صفحة ٧٣٧ .

تولستوى — هو فى ذات الوقت ناقد جرىء ومفكر واقعى — لا يمكن لشكسبير أن يجوز الاختبار » (١) .

وقد تشجع تشيرتكوف بموقف شو ، فأرسل له أخيرا ترجمة كاملة لمقال تولستوى . فلما قرأها الكاتب الايرلندى ، أدرك على الفور أنه قد جاوز القصد بتبنيه لآراء تولستوى فى شكسبير ، فأسرع يكتب لتشيرتكوف رسالة طويلة ، ما لبث أن اتبعها بأخرى . ذلك أن شو،على خلاف تولستوى يفصل فصلا واضحا بين شكسبير المفكر وشكسبير الفنان فهو يستطيع أن يوافق تولستوى على وصف شـكسبير المفكر بأنه تافه القيمـة . ولكن شكسبير الفنان، كان فى رأيه الذى لا يتزعزع ، ذا سحر لا يقاوم ، ذلك ان عيب تولستوى فى رأى شو هو انه يحاول أن يحكم على شكسبير من وجهه نظر المنطق المجرد . بينما الحياة ليست منطقيـة . ولم يكن يجمـل بتولستوى ، وهو الذى يكتب أعماله كما يكتب الشاعر قصائده ، ان ينحو باللائمة على شكسبير لأنه لا يكتب كما يكتب رجل القانون (٢) .

ووراء هذه الآراء المتضاربة والأحكام المتناقضة ، كان يكمن الموقف الغريب الذى وقفه تولستوى من الفن بعد تحوله الى الايمان . كان قد قرر فى عناد ملتوى الرأى ، هو احدى خصائصه ، أن يطلق الفن ويتبنى الأخلاق .

ومن تلك الآونة فصاعدا نراه يحكم مقاييس الأخـلاق فى الأعمـال الفنية . أما شو فقد كان ، وظل دائما ، مفكرا أخلاقيا ، ولكنه لم يسمح للأخلاق بأن تكتم أنفاس الفنان فيه . ففى كثير من المناسبـات كان الفنان فى شو يؤكد ذاته ويوقع الاضطراب فى صفوف المفكر ، ويسخر منه . بل

(١) سيمونز . صفحتا ٦٩٠ — ٦٩١ .
(٢) المصدر السابق .

ان الصراع بين المفكر والفنان فى روح شو هو الصراع الوحيد المقنع والباقى فى مسرح شو . وفى هذا الصدد ، يجب ألا نصدق فى كل مرة تصريحات شو واعلاناته بأنه فنان تعليمى دعائى ، والا نأخذها على علاتها. ان هيكسكيث بيرسون يروى لنا كيف ان زوجته سألت شو ذات مرة : هل يرى أن دعاياته لمبادئه هى أعظم مامنحه للانسانية ، أم أن مسرحياته هى تلك المنحة فأجاب : « أى انسان آخر كان يستطيع أن يقوم بالدعاية . لم يكن انسان غيرى يستطيع كتابة المسرحيات . كانت رسالتى أن أكتبها . انها بعض منى » (١) .

ولأن شو كان أكثر فكاهة ، وأقل تقيدا بالنظرة الأخلاقية المحددة،من تولستوى فى المرحلة الأخيرة من مراحل تطوره ، نجده استطاع أن يجعل من قضايا تولستوى الخطيرة الشأن مادة للضحك والهجاء . وليس معنى هذا ان شو هو لهذا السبب أعظم فنا من تولستوى . ان معناه فقط انه — كفنان — أكثر تحررا . ولا ريب ان مرد هذا التحرر ، هو جانب الفكاهة فى روحه . ولكن هذا لا يمنع من أن نقدر هذا التحرر ونحن بسبيل تقييم أعمال الرجلين . ان تحرر شو هذا يجعله ينجو من أسوأ الأضرار التى تلحقها بفنان موهوب ، فلسفة شديدة التحديد ، تقبض على عقله قبضا .

* * *

يقول بروفيسور ى . ايزاكس : « فى بيت القلوب المحطمة ، اتخذ شو لنفسه استاذا جديدا » (٢) . هذا الأستاذ هو ، بالطبع ، تشيخوف . لقد كان حتما أن يلتقى الكاتبان ، ان آجلا أو عاجلا ، فكلاهما يستخدم نفس

(١) G.B.S. A Postscript., p. 122,

(٢) من حديث له اذاعة البرنامج الثالث فى الاذاعة البريطانية عام ١٩٥٣.

اللون الفنى ، ونفس الاسلوب ، الا وهو الواقعية . كما ان كليهما كان يمزج الدراما بالتعليم .

ولقد اخذ تشيخوف ، ابتداء من « الشقيقات الثلاث » يظهر قدرا متزايدا من الاهتمام بالتخمر الثورى فى بلاده . « كان يشعر بارهاصات العاصفة القادمة، فترك شخصياته التى تمثل طبقة المثقفين تعمل خيالها فى أمر هذه الثورة ، مصورة لنفسها مستقبلا مجيدا . » (١) . لهذا يعطى تشيخوف للبارون تيوزينباخ فى « الشقيقات الثلاث » خطبة شبه ثورية يقول فيها : « ان عهدا جديدا يطلع فجره ، والناس يزحفون علينا جميعا ، وثمت عاصفة قوية مانحة للحياة تتجمع حولنا ، ها هى ذى تقترب وقريبا تهب علينا ، فتطرد من حياتنا الكسل واللامبالاة وكراهة العمل ، والخمول العفن . سأعمل أنا ، وفى خلال خمسة وعشرين أو ثلاثين عاما ، سيضطر كل منا الى العمل . كل واحد ! » (٢) .

وفى « بستان الكرز » نجد هذا الاهتمام بالثورة القادمة يزداد وضوحا . ان تشيخوف يقدم لنا هنا شخصية ثورية هى شخصية التلميذ الخالد تروفيموف ، ويجعله هو وآنيا رمزا للحياة الجديدة ، وينأى بهذه الحياة عن ماضى مدام رانيفسكى المسرع الى الانهيار ، وعن الحاضر الحافل بالنشاط — وان كان مع هذا سوقيا فى جوهره — والذى يمثله لوباخين ، المتحرق شوقا لكى يحل محل مجتمع مدام رانيفسكى . ان تروفيموف ، مثل تيوزينباخ فى « الشقيقات الثلاث » يتنبأ بعاصفة مطهرة باعثة للحياة : « أجل لقد طلع القمر ... هناك سعادة ، أراها مقبلة ، انها

(١) لام • سبق ذكره • صفحة ٢٠٨ •

(٢) الفصل الأول من المسرحية •

تقترب أكثر فأكثر ، بل انى أسمع خطواتها . اننا ان لم نرها فلن يتاح لنا قط أن نعرفها ، ولكن ماذا يهم هذا ، سيراها غيرنا ! »(١) .

وبالرغم من أن الطابع الثورى لتروفيموف واضح بما فيه الكفاية ، فانه يبدو انه كان فى الأصل أكثر من هذا وضـوحا . ذلك ان تشيخوف قد اضطر ، حين كتب المسرحية ، الى التخفيف من ثوريته كما رآها أصلا فى خياله ، وذلك حتى تنجو مسرحيته من تمثيل الرقيب بها . وفى خطـاب بعث به الى زوجته نجده يشكو من انه لم يستطع أن يضع فى الشخصية كل ما يمسها من حقائق . يقول تشيخوف : « انه ، أى تروفيموف . قـد نفى مرات عديدة ، وفصل من الجامعة أكثر من مرة . ولكن أنى للمرء أن يشرح كل هذا ؟ » (٢) .

هذا الاهتمام المتزايد بالسياسة ، وما ينجم عنه من احتفاء بالخطب ، قرب بين مسرح تشيخوف ومسرح شو . أما الأخير فقد كان يعانى مرارة أزمة روحية حادة ، يبدو أنها حلت به حوالى الوقت الذى كان يكتب فيه « ميجور باربارا » ، وبلغا أوجها ابان « بيت القلوب المحطمة » . وتنيجة لهذه الأزمة ، نجد عبارات شو فى هـذه المسرحية الأخيرة بالذات أكثر عاطفية وأقل ذهنية مما اعتدناه منه . ان هزات هذه الأزمة ، وانهيار كل ما كان يعتقد فيه باصرار من عقائد وقيم (٣) ، قد هيأ لشو أن يقترب من روح تشيخوف ، ويمتص منها شيئا .

غير ان النقطة الرئيسية فى دراسة أثر تشيخوف على شو انما نجدها

(١) الفصل الأول .

(٢) لام . ص ٢١١ .

(٣) راجع فى هذا الصدد الرسائل المتبادلة بين شو ومينسز باتريك كامبل. صفحات : ٩٤ ــ ٩٩ .

فى الأرض المشتركة التى يقطعها كل منهما ، من وجهة نظر التكنيك ، وكون ان كلا منهما كان يكتب للمسرح الواقعى ، ولو أنه لا سبيـل الى انكار انهما قد أضافا الى هذا المسرح شيئا جديدا ، شيئا خاصـا بكل منهما ، بحيث ان الصورة النهائية للمسرح الواقعى عند الكاتبين تختلف اختلافا واضحا عن صورته التقليدية .

اما تشيخوف فيبدو انه كان واعيا بحقيقة انه يكتب — أسـاسا — للمسرح الواقعى ، مع محاولة منه للتغلب على النواقص الخطـيرة التى يفرضها ذلك المسرح على كتابه . ان ريموند ويليمز (١) يروى عن الأميرة نينا اندروفيكوفا تومانوفا قولها : « هجر تشيخوف الكتابة للمسرح سبع سنوات (بعد عام ١٨٨٨) ، ولو أن البحث عن شكل درامى جـديد لم يفارق خياله طيلة هذه الأعوام . لقد كان يتأمل كتابة مسرحيـة واقعيـة يستطيع أن يدخل فيها رمزا ما ، كوسيلة لايصـال جزء من أفكاره أعمق وأشد التصاقا به (مما يستطيع المسرح الواقعى وحـده أن يوفره) » . ويجد ريموند ويليمز فى هـذه العبارة وصفا صريحا مباشرا للمسرح الطبيعى : غير انها فى نفس الوقت تعتبر وصفا طيبا لطريقة تشيخوف فى الكتابة ، حيث الأساس واقعى فى جوهره . عليه بناء فوقى له قيمة رمزية بطريقة أو بأخرى .

وتشيخوف حين يمزج الرمز بالواقع فى مسرحه ، انما يعبر عن عدم رضـاه عن المسرح الواقعى الصرف ، ويحـاول أن يعوض مسرحه عن نواقص طريقة درامية تلتزم محاكاة الحياة كأساس لها . وهو فى هذا يسير على نهج ابسن فى المرحـلة الوسـطى من كتـاباته للمسرح ، حين كان

(١) سبق ذكره . ص ١٢٩ .

النرويجى الكبير يدير ظهره بالتدريج للمسرح الواقعى الصرف ، ويحاول أن يطعم هذا المسرح باضافات رمزية .

وشو هو الآخر أحس بنفس النواقص ، وسجل نفس الاعتراضات . وطوال حياته الفنية كان يحاول أن يعوض عن مساوىء الكتابة بالأسلوب الواقعى بادخال ما يسميه بروفيسور الارادیس نیکول « الفانتازيا ذات الخيال » تارة و « العنصر فوق الواقعى » (١) تارة أخرى . ثم يستطرد بروفيسور نيكول فيقول : « ان هذا العنصر فوق الواقعى نجده فى كيفية خلق الموقف و ... خلق الشخصية » . ثم يقتبس نيكول وصف شو لهذا العنصر فوق الواقعى فى مسرحياته ، اذ يقول الكاتب الايرلندى انه يجعل شخصياته تقول : « ليس فقط ما لا تستطيع هذه الشخصيات فى الحياة الواقعية اكراه نفسها على قوله — حتى يفرض أنها تفهم نفسها بالوضوح الكافى — بل الحقيقة العارية ، مقدمة بطريقة موضوعية علمية، فأجمع بهذا بين أقسى درجات الافتعال وأعمق درجات الطبيعية » (٢) . ان هذه فى الواقع هى الطريقة الجيلبرتية ، التى هى احدى وسائل تعميق المسرحية الواقعية . ولكن شو فى « بيت القلوب المحطمة » قد جرب طريقة أخرى لاثراء اللون الفنى الذى اختاره ، وهى طريقة ابسن وتشيخوف ، القائمة على ادخال الرمز على الواقع ، وهذه الطريقة سنفحصها حالا .

على انه من الواجب أن نقرر ان هذه الطريقة رغم انها تعطى ألوانا جديدة للمسرحية الواقعية ، لا ينبغى أن تحملنا على تغيير تصنيف هذه المسرحية من الواقعية الى الرمزية مثلا أو الانطباعية .

(١) تاريخ دراما نهاية القرن التاسع عشر . ص ٢٠١ .
(٢) نفس المصدر . ص ٢٠١ .

* * *

فلنلق الآن نظرة على نقاط التشابه العامة بين أعمال تشيخوف وشو ، لنحصل على صورة أكثر وضوحا لطبيعة التقارب بينهما ، ذلك التقارب الذى وجد التعبير المتكامل عنه فى « بيوت القلوب المحطمة » .

يقول مارتن لام : « فى هذه القصص (لمسرحيات ما بعد ١٨٩٠) ... لا نجد منطقا مقنعا ، ويبدو منها واضحا ان تشيخوف كان مقدرا له أن يصبح سيد الدراما الجامدة . لقد اعترف بصراحة ان مسرحياته — كدراما — ضعيفة ، ولكنه استدرك قائلا : لكن شخصياتها حية وحقيقة ، وليست مخترعة وحسب (١) . وقبل هذا (٢) ، يلاحظ لام ان مسرحيات الفترة الوسطى فى حياة تشيخوف ، قد وصفها المعاصرون بأنها روايات مسرحية . وتشيخوف نفسه يقول الكلام التالى عن « الشقيقات الثلاث » : « هذه ليست مسرحية ، ولكن مجموعة من الخيوط . انها تحوى عدة أدوار . وقد يتوه فيها قلمى فاضطر الى أن أدعها جانبا (٣) . قال تشيخوف هذا وهو فى مستهل المسرحية ، فلما أتمها أرسل لزوجته يقول : « انها من التعقيد بحيث تشبه الرواية »(٤) .

وكل هذه الخصائص : القصة القليلة الأحداث وما ينجم عنها من دراما جامدة ، والتقارب الشديد بين المسرحية والرواية ، واغفال المعقولية، والاهتمام بالشخصيات وعدم التردد فى استخدام عدد كبير من الشخصيات فى مسرحية واحدة — كل هذه الخصائص هى أيضا من مميزات مسرحيات شو . وهى كذلك خصائص المسرح الواقعى عامة ،

(١) لام . سبق ذكره . ص ٢٠٠ .
(٢) نفس المصدر . ص ١٩٩ .
(٣) لام ، ص ٢٠٦ .
(٤) نفس المصدر .

وهو الذى يمت بصلة قوية الى نظـرية « الشريحة الحيـة » فى التأليف المسرحى ، أى الى المسرحية التى تعتمد على مقطع عرضى من الحيـاة ، تمثله أمامنا تمثيلا ليس فيه كثير من التفنين .

ومن طبيعة المسرح الواقعى أيضا نشأت خاصيتان تميزان مسرحيات شو وتشيخوف على السواء . هاتان الخاصيتان هما الميل الى الخطـابة واستخدام الحيل شبه الرمزية ، لتأكيد التجربة الرئيسية التى تحكى عنها المسرحية . ويفسر ريموند ويليمز وجود هاتين الخاصيتين بأنهما ناجمتان عن تناقض الهـدف الجاد الذى يهدف اليـه المؤلف مع نواقص الأسلوب الواقعى كوسيلة اتصال بين المؤلف والنظارة .

على ان الخطابة فى مسرح تشيخوف ، والحوار عامة ، لهمـا معنى عاطفى أكبر من معناهما الفكرى . ان خطب الشخصيات فى هـذا المسرح تمثل حالات نفسية مختلفة وأحاسيس متباينة ، ويجب أن ننظر اليهـا — أساسا — على انها أجزاء من الشخصيات . التى تلقيهـا . وبعبارة أخرى فان الخطابة والحوار كلها درامية . اما فى شو فان مغزى الخطب والحوار فكرى فى المحل الأول . وفى كثير من الأحيـان تلقى الخطب بصرف النظر عما اذا كان فى استطاعة الشخصية التى تلقيها أن تنشىء مثل هذه الخطبة أم لا . فثمة أفكار يحرص المؤلف على ايصالها الى جمهوره ، وهو لا يدقق كثيرا فيمن يختار لبثها لهذا الجمهور ، طالما ان هـذا لن يسىء اساءة واضحة للخطوط العامة للشخصية .

ثم ان الحوار لدى تشيخوف منسـوج بطريقة أخـرى فى الوحـدة الدرامية التى تمثلها المسرحية ، وذلك بتضمينه خطة موسيقية وشـاعرية محددة يلتزمها العمل الفنى . وهذه الخطة قد لا نفطن اليها من مشهد لمشهد ، ومن فصل لفصل ، ولكننا ما ان ننتهى من قراءة أو مشـاهدة

المسرحية بأكملها حتى نشعر بها قوة . ان تشيخوف نفسه يشكو من أن « بستان الكرز » بها تطويل ، ولكننا — نحن جمهوره — لا نوافقه على هذا . ان ما يظنه تضخما انما هو مرونة محمودة ، تفيد المسرحيـة بأن تجعل تخطيطها غير واضح لدى النظرة الأولى .

وفى وصف هذا التخطيط المختفى يقول ناقد مسرحى [1] : « ان من يتصـدى لاخراج احـدى مسرحيات تشيخوف ينبغى أن يكون كقائد الفرقة الموسيقية ، يلقى باله الى الحالات النفسية المتغيرة التى يمر بهـا العمل ، والى السرعة والشكل والصوت ، يجب أن يكون عمله صلبـا ومرنا فى آن واحد ، حتى يستطيع التعبير عن العاطفة فى نبراتها العالية والواطئـة » .

وفى مسرحيات شو نجد نفس هذه الخطة ، ولكنها ليست ذات شكل جميل . انها من التخلخل بحيث أن غير المدقق لا يستطيع أن يتبينهـا . والموسيقى والشعر أيضا موجودان ، ولكنهما عارضـان ، لا يدومان طويلا ، وينفرد الشعر بأنه لا يجاوز سطح العاطفـة . وفى هـذه النقطة الأخيرة يقول ت.س. اليوت فى احدى مقالاته النقدية : ان الشاعر فى شو قد ولد ميتا . وهذا حق . ان شو هو أكثر من تشيخوف قربا من روح الكوميديا ، وهو بهذا الوصف لا يمكن أن يكون شاعرا الا بالارادة ، وليس بالطبيعة . يقول بريتشيت : « هناك عبارة بهـذا الصـدد قالهـا دريدن ، وهى رائعة فى لماحيتها ونفاذها ، وذلك حين يتحدث عن الفكاهة فى الكوميديا وكيف انها « تسلب الانسانية شعراءها » [2] ومصداقا لهذا

(١) كتب مقالا فى مجلة Plays and Players ، عدد يوليو ١٩٥٤ ، ووقعـه بحرفى ن . ب .

(٢) من حديث له فى البرنامج الثالث بالاذاعة البريطانية ، نشر فى مجلة The Listener عدد ٢٠ مايو ١٩٥٤ .

نجد أن الشاعر فى شو قد اختفى وراء الكاتب الفكاهى . ولكن شو ، حين يكتب تحت ضغط كبير من أزمة فكرية وروحية ، كما حدث فى « بيت القلوب المحطمة » فالنتيجة فى آن واحد هى : المأساة والشاعرية ان هذه المسرحية بالذات أقل فكاهة وأكثر شعرا من سائر المسرحيات . أما تشيخوف ، الذى تشبه فكاهته فكاهة جوجول فى انها تخفى وراءها الدموع ، فلم يستطع أن يفهم قط لم أصر بعض النـاس على القول بأن « بستان الكرز » تحمل فى ثناياها جو المقابر (١) . ان وعى الشـاعر فى تشيخوف قد أدى به الى انتاج مأساة كبرى ، وذلك بأن جعله يتبين ماهو عام وراء المصير الخاص لجماعة غريبة من الأفراد . وبينما يود الكاتب لو وجه أنظارنا الى التصرفات المضحكة لشخصياته ، لا تملك أعيننا الا أن تستقر على الفأس التى تقطع مجتمع مدام رانيفسكى من جذوره .

ويتبع كل من شو وتشيخوف نهج ابسن فى استخدام الحيل الرمزية لتأكيد التجربة الرئيسية فى المسرحيات — ونحن نجد المثل المتكامل لهذا الاستخدام للحيلة الرمزية فى « البطة البرية » حيث الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالبطة الكسيرة الجناح ، التى ترمز الى مصير الشخصيات المشترك ، وفى نفس الوقت تتخذ وسيلة لربط الشخصيات بعضها ببعض . وفى بعض مسرحيات تشيخوف ، مثل « الشقيقات الثلاث » لا يسمح المؤلف بأن يأخذ التيار التحتى الرمزى.. شكلا ماديا مثلما فى ابسن (٢) . انما الرمز هنا هو الرحلة الى موسكو ، التى تبهر أنظار الشقيقات أمّا فى « بستان الكرز » فان تمثل تشيخوف لحيلة ابسن الفنية يصبح تمثلا كاملا . ان بستان الكرز هو الرمز المادى

(١) لام ، ص ٢١٤ .
(٢) نفس المصدر — ص ٢٠٦ .

الذى يوحد بين اشتات العمل الفنى ، والذى ترتبط به مدام رانيفسكى ارتباطا وثيقا . وفى الوقت نفسه ، نجد أن معظم الشخصيات الباقية ترتبط بالبستان بطريقة أو بأخرى .

ويستخدم شو حيلة فنية مشابهة فى « بيت القلوب المحطمة » . ان البيت نفسه هو بستانه وبطته البرية .

* * *

سيزداد ما عرضنا آنفا من نقاط وضوحا لو أننا قارنا بشىء من التفصيل بين العملين الذين يقربان من تشيخوف وشو وهما : « بستان الكرز » و « بيت القلوب المحطمة » . لو اننا تركنا جانبا استخدام الحيلة الرمزية ، التى هى على كل حال ، مأخوذة عن ابسن ، لوجدنا مع هذا كثيرا مما يوحى بأثر تشيخوف على شو . هناك مثلا الحوار غير المنطقى ، أو الذى يتناول تافه الموضوعات ، والذى يستخدمه تشيخوف ببراعة ليثير فينا أحساسا بضياع شخصياته ، وتفاهتها ، وفقدانها الاتجاه. ان شو يبدأ الفصل الثالث فى مسرحيته ، وهو أقرب فصولها الى تشيخوف ، بعبارات من هذا الحديث المتعمد التفاهة :

ليدى اترووود : يا لها من ليلة جميلة ؟ تبدو كأنها خلقت لنا .

هيكتور : الليل لا يأبه بنا . ماذا نكون فى نظر الليل ؟

ايللى : ان جماله ينساب فى أعصابى . فى الليل سلام للكبار وأمل للشباب .

هيكتور : أهذا رأيك انت ، أم قاله لك أحد ؟

ايللى : ليس رأيى . انه آخر عبارة قالها القبطان قبل أن يغفو .

وفى مكان آخر تقول ايللى :

ايللى : الآن عرفت السبب الحقيقى فى أننى لم أستطع أن أتزوج

مستر مانجان . ماكان هذا يكون زواجا مباركا . ان البركة تحوط قلبى المحطم وتحوط البركة جمالك ياهزيون . ومباركة أيضا روح أبيك . وحتى أكاذيب ماركوس مباركة هى الأخرى ، أما أموال مستر مانجان فلا بركة لها .

مانجان : لست أفهم كلمة واحدة من حديثك .

ايللى : ولا أنا . غير أنى أعلم انه يعنى شيئا ما .

هذا السؤال المفاجىء الذى يسأله هيكتور لايللى ، وكذلك الاعتراض المفاجىء الذى يتقدم به مانجان ، يقصد بهما الى اظهار خواء الشخصية وعجزها عن التفكير الأصيل ونحن نجد أمثلة له فى « بستان الكرز » . هذا واحد منها :

بيستشين : نيتشه .. الفيلسوف .. الفيلسوف الضخم ، الرجل الطائر الصيت .. ذو العقل الهائل ، يقول فى كتبه ان من المباح لنا أن نزيف الأوراق المالية .

تروفيموف : وهل قرأت نتشه ؟

بيستشين : لا ... ولكن دانشينكا قال لى (١) .

وفى مناسبة أخرى (٢) ، يقتبس بيستشين ، عن طريق السماع أيضا ، شيئا من أقوال فيلسوف آخر ، واذن فليس من الشطط أن نقول ان استخدام تشيخوف لهذه الحيلة هو استخدام متعمد .

والقليل الذى يوجد فى المسرحيتين على سبيل القصة تظهر فيه نقاط تشابه كثيرة . ان تشيخوف — مثلا — يدخل فى « بستان الكرز » واحدا من

(١) الفصل الثالث .

(٢) الفصل الرابع .

المتشردين ، فيبدأ هذا حديثه بطلب السماح له بالسير عبر البستان ، وينتهى بتسول بعض الكوبكيات ، فيعطيه لوبوف قطعة ذهبية . وربما تكون هذه الحادثة هى التى أوحت الى شو بالمشهد الذى يظهر فيه أحد اللصوص ، فيتظاهر بالرغبة فى السرقة ثم يظهر أنه ليس الا شحاذا .

وفى « بستان الكرز » أبيات من الشعر المضحك ، يغنيها ابيخودوف على جيتاره . وشو هو الآخر يعطى كلا من شوتوفر ومسيز هاشاباى وهيكتور بعضا من هذا الشعر الهزلى يلقيه ثلاثتهم فى نهاية الفصل الأول . وهو فى هذا قد يكون متأثرا « ببستان الكرز » ، رغم أنه قد استخدم هذه الحيلة الفنية فى « الانسان والسوبرمان » حينما جعل من مندوزا ، رئيس عصابة سييرا ليون ، مؤلفا لأبيات من الشعر الهزلى .

وربما يكون الفلوت الذى يعزف عليه المتيم راندال وحيا استوحاه شو من جيتار ابيخودوف . على أن راندال ، بوصفه غارقا لأذنيه فى غرام لا يستطيع ولا يريد أن يسلوه ، ليس غريبا على مجموعة شخصيات شو . لقد ظهر من قبل فى شخص الشاعر أوكتافيوس فى «الانسان والسوبرمان» انما الجديد على هذه الشخصية هو الفلوت ، الذى يضيف اليها لونا مغايرا ، ويجعل من راندال روحا هائما ، يسكب عذاب روحه فى نغمات حزينة . هذا التعديل الجديد للشخصية غريب على شو ، وهو يوحى على الفور بوجود مؤثر أجنبى .

على اننا نجد فى المسرحيتين ماهو أهم من هذا من تشابه . هناك مثلا نقطة زواج يوشك أن يتم فى المسرحيتين ، بين رجل ثرى وفتاة فقيرة . فى « بستان الكرز » نجد أن الفتاة الفقيرة هى ڤاريا ، ورجل الأعمال الغنى هو لوباخين . أما فى « بيت القلوب المحطمة » فطرفا الزواج هما مانجان وايللى . »

وكلا الزواجين يجرى الحديث بشأنه ، ولكنهما لا يتمان . انما يستخدم المؤلف فى كلا المسرحيتين موضوع هذا الزواج وسيلة فنية لترجمة ظاهرة الضياع وفقدان الهدف فى شخصياته الى شكل درامى . لا شىء يحدث فى « بستان الكرز » أو فى « بيت القلوب المحطمة » . انما الأشياء جميعها ضياع فى ضياع ، حتى تحل الكارثة النهائية .

* * *

وفى شخصيات المسرحيتين نقط تشابه . ذلك انه بالرغم من أن شوتوفر ليس له نظير محدد فى « بستان الكرز » ، فان شو يستخدمه — دراميا — ليحقق نفس الغرض الذى يرمى اليه تشيخوف من وراء مدام رانيفسكى .

ان كلا الشخصيتين رمز ثان فى المسرحية التى ينتمى اليها . واذا كان شوتوفر هو روح « بيت القلوب المحطمة » ، وبهذه الصفة يصبح هو نفسه ذلك البيت ، فان مدام رانيفسكى هى أيضا جوهر بستان الكرز — بل انها هى نفسها ذلك البستان . كلا الشخصيتين هو المركز الانسانى للمسرحية ، كما ان البيت والبستان هما المركزان الماديان .

ومن جهة أخرى نجد مانجان ولوباخين شديدى التشابه . فبالرغم من أن كلا منهما رجل أعمال ناجح ، الا أنهما يفتقران الى الثقة بالنفس ، مما يكشف عن ضعف كل منهما فى جوهره . وكلاهما شديد الاحتجاج على من يعاشره من الناس ، وعلى البيت الذى يعيش فيه هؤلاء الناس ، ومع ذلك فهو لا يقوى على فراق الناس أو البيت . وحينما يتحدى البعض مانجان أن يغادر بيت القلوب المحطمة ، يجد هذا انه مربوط الى هذا البيت بخيوط غير منظورة ، فلا يستطع أن يتركه ولو لرعاية أعماله . ولوباخين هو الآخر فى نفس المأزق . انه يقول لتروفيموف : قد تعلقت

بكم زمنا ما ، أيها الناس ، وصدئت من قلة العمل » . وبالرغم من أنه يرث البستان عن مدام رانيفسكى ، فانه انما يفعل هذا بشىء غير قليل من الأسى . ثم انه قد فعل كل مافى طاقته ليحمى البستان من مصيره المحتوم .

وحقيقة أن شو يجعل من مانجان هذه الشخصية العاجزة التى تدعو للرثاء أمر يثير عدة نقط طريفة . فقبل « بيت القلوب المحطمة » كان الرأسمالى العادى فى مسرحيات شو ، شيطانا مريدا ، يستطيع أن يخدع الناس جميعا . هكذا نجد سارتوريوس فى « بيوت الأرامل » وكروفتس فى « مهنة مسيز وارين » وبصفة خاصة : اندرشافت فى «ميجور باربارا». ان هذا الأخير هو آخر رأسمالى فى مسرحيات شو يكسب المعارك جميعا . ومع هذا ، فثمت نغمة واضحة فيه تحكى عن اليأس وتعكس الأسى . كأنما هو لا يؤمن تماما بمعاركه وانتصاراته . على كل حال ، نحن نجد هذه المعارك وتلك الانتصارات مليئة بالشك واليأس . و فى « سوء زواج » ، تزداد نغمة اليأس هذه عنفا ويدعمها احساس بالاعياء من العالم ورثاء النفس نجده عند الرأسمالى الناجح تارليتون . ان كبير قساوسة الرأسمالية هذا ، يرتدى مسوحه وهو غير مستريح . بل انه ليثير الشك فى الدين الذى يدعو اليه . ان ثورته العاجزة على ابنته فى نهاية المسرحية ، تكشف عن ضعفه وقلة حيلته .

وهكذا نتقدم رويدا رويدا نحو الجو الخاص الذى يلف مسرحية « بيت القلوب المحطمة » التى تحمل خيبة الأمل فى كل ركن من أركانها . ففى هذه المسرحية يتم فضح الرأسمالى فضحا كاملا . انه هنا لا حول له ولا مال وبعد أن كان الرأسمالى فى مسرحيات شو « شيطانا مريدا » أصبح « شيطانا يائسا » (١) .

(١) مقدمة المسرحية ص ٢٤ .

وشو باتجاهه هذا المتجه ، كان فى الواقع يسلك نفس السبيل المؤدى الى التنديد الشامل بالمجتمع كله ، الذى اتبعه تشيخوف . واذا كان طوفان هذا النقد عند شو يكتسح فى طريقه الرأسمالى أيضا ، فمرد ذلك الى الأزمة العالمية التى تبلورت فى الحرب العالمية الأولى ، والتى أحس شو أثرها بعنف . ولكن ، مما لا ريب فيه ان شو انطبع أيضا بالمثال الذى خلقه تشيخوف للرأسمالى العاجز فى شخص لوباخين .

على ان شو يعتبر أقل عطفا على مانجان من تشيخوف على لوباخين . ان شو لا يجد لبطله ماهو خير من الفناء ويرى أن هذا الفناء سيكون مدعاة للاغتباط . اما تشيخوف فهو يتبين حتمية انهيار النظام الاقطاعى القديم ويتبين كذلك ان النظام الجديد الذى كان موشكا أن يحل محله لا مفر له من الزوال ولكنه يرى فى اختفاء النظامين مدعاة للرضى والأسى معا . وآية هذا انه كان حريصا على اظهار عطفه على مدام رانيفسكى كما أنه أصر على ألا يصور لوپاخين كأحد ملوك المال القساة القلوب . فقد كتب الى ستانيسلافسكى يقول : « ان لوباخين رجل أعمال حقا ، ولكنه أيضا شخص مهذب . عليك أن تجعله يسلك مسلك المتعلمين ، وأن تحرص على أن يكون تام الأدب ، غير وضيع النفس »(١) .

اما عن باقى الشخصيات ، فاننا نجد أن ڤاريا تدير بيت مدام رانيڤسكى وترعى كل شىء فيه بطريقة مشابهة لما تفعله مسيز هاشاباى فى « بيت القلوب المحطمة » . وعندما يباع البستان فى النهاية ، تلقى ڤاريا بمفاتيح البيت ، فتظهر لنا هذه الحركة قيمتها الحقيقية كشخصية ، بوصفها الروح المهيمن والمشرف على المكان وعلى ذويه . ودور مسيز هاشاباى ، فى هذا الصدد ، أوضح من أن يحتاج الى تحليل .

(١) لام ، ص ٢١٤ .

ومن الممكن أن نجد تشابها بين اپيخودوف وراندال . فكل منهما ذو غفلة وفجاجة فى تصرفاته وراندال يتظاهر بأنه سيد نبيل ، بينما اپيخودوف يدعى انه روح نبيلة ، يعاندها الحظ دائما . ثم ان فلوت راندال وجيتار اپيخودوف يقربان الشخصيتين من بعضهما .

* * *

يقول ديزموند مكارثى : « ليس الانجليز كالروس . غير ان هذا ليس هو السبب فى التباين الكبير الذى نجده فى مسرحيتين مثل « العم فانيا » و « بيت القلوب المحطمة » . اما مرد هذا الاختلاف فهو تباين مزاجى الكاتبين . ان شو لا يدرى ماهو تحطيم القلوب . انه ينظر اليه على انه خيبة أمل مفاجئة ، تكوى القلب كأنها شرارة البرق ، أو كالألم الحاد ، ولكن ليس كتعاسة تشل الأعضاء شللا . ان شخصيات تشيخوف تبدو ، بالمقارنة مع شخصيات « بيت القلوب المحطمة » ذات الحيوية والحركة القلقة ، كذبابات تموت فى وعاء غراء . وشو يقدم مسرحيته على أنها تشخيص خطير لأحوال واقعة ، ومع هذا فهو يسمح لروح المرح الكبير عنده بأن يحولها دائما الى مهزلة ، بحيث أن واحدا فى المائة فقط من متفرجيه هم الذين يستطيعون أن يتبينوا ما بين المسرحية وبين الواقع من علاقات » (١) .

هذا نقد عادل لمسرحية شو ، اذ أنه يدخل فى الاعتبار العامل الذاتى الذى يمثله اختلاف المزاج بين كل من شو وتشيخوف دون أن يغفل الحكم على التحليل السطحى للأحداث ، الذى دفع شو الى تصوير انجلترا قبل ١٩١٤ على انها بيت القلوب المحطمة .

ونستطيع أن ندلل على سطحية تحليل شو للأحداث بأن نعرض فى

(١) سبق ذكر المصدر . ص ١٤٤ .

ايجاز موقفى كل من روسيا وانجلترا وقت تعاقب أحداث المسرحيتين .

فقد كانت روسيا دولة شبه اقطاعية ، أهلها متأخرون ، أميون ، يحكمهم الاستبداد . وتحت نير هذا الاقطاع الثقيل ، كان الشعب يتلوى، ويئن مطالبا بمبادىء الحرية والاصلاح الاجتماعى . والى جوار ذلك النظام الاقطاعى المتأخر ، والذى لم يكن ثمة أمل فى اصلاحه ، كانت تنشأ قوى الرأسماليين ، كنوع من المعارضة للاقطاع . وهؤلاء كانوا يكسبون المعركة تلو المعركة ، ويصنعون مستقبلهم بسرعة . غير انه لا الرأسماليون ولا الاقطاعيون كانوا يقدمون للناس شيئا يجعلهم موضع رضا الثوار . لقد كان هؤلاء الأخر يتطلعون الى تغيير جذرى فى المجتمع ، يسمح لروسيا التى يحلمون بها بأن توجد على ظهر الأرض .

هذه القوى الثلاث نجدها جميعا ممثلة فى اخلاص فى «بستان الكرز» ، حيث مدام رانيفسكى تمثل الاقطاع ، ولوباخين يرمز الى الرأسمالية الناشئة ، وتروفيموف الى الثوار . والعلاقات المتشابكة المتعددة الخيوط التى ينشئها تشيخوف بين هذه القوى تعطينا تصويرا عطوفا وانسانيا ولكنه فى نفس الوقت دقيق وصادق لما كان يحدث فى روسيا القيصرية فى أواخر أيامها . ولهذا فالصورة الدرامية التى يقدمها تشيخوف تطابق الحقيقة مطابقة تامة .

أما صورة شو فلا تتمتع بمثل هذه الدقة . ففى انجلترا ماقبل الحرب الأولى ، كان الرأسماليون المرتبطون بتحالف وثيق مع بقايا الاقطاع ، يمسكون بزمام الحكم فى قوة . والتهديد الخطير الذى كان يواجههم لم يكن يأتى من قوى الشعب فى الداخل بقدر ماكان يأتى من رأسماليين أجانب كانوا ينافسونهم . هذه الطبقة تنبأ لها شو بأن كارثة فظيعة سوف تحدث لها . ستندلع نيران حرب عالمية يموت فيها أمثال مانجان من

الرأسماليين . ولقد تحقق بالفعل جزء من هذه النبوءة . فقد قامت الحرب العالمية الأولى غير ان الرأسماليين البريطانيين لم يفنوا . ذلك ان وضعهم التاريخى لم يكن يفرض عليهم فناء محتوما كما زعم شو .

ثم ان الطبقة المترفة ، المثقفة ، ذات الفراغ التى يود شو أن يوجه عطفنا اليها فى مسرحيته تبدو فى صورته الدرامية مفلسة وعاجزة تماما ، ومع هذا فشو يلجأ اليها كى تبذل جهدا كبيرا ونهائيا لتخلص نفسها ، وتنقذ انجلترا من المأزق الذى انزلقت اليه . ان هذا التناقض يعمل على اظلام الرؤية فى المسرحية ، ويجعل من العسير علينا أن نتقبلها فى رضا . كيف يمكن لنا أن نتوقع من مثل هذه الطبقة التى يصورها لنا المؤلف على انها تتحرق شوقا لتدمير [١] نفسها ، أن تنقذ نفسها ، دع عنك انجلترا ، وأوربا المثقفة ذات الفراغ ، كلها ؟ أما أنها ليست بالعجز الذى يصورها به المؤلف ، (وهذا اتهام خطير لقدرة شو على النفاذ ، فى ذات الوقت الذى هو فيه فضح للتجربة الرئيسية للمسرحية ، واظهار لها على انها موقف زائف مستعار) ، واما أن الطبقة هى فعلا بالعجز الذى يظهرها به المؤلف ، واذ ذاك يقوم اتهام آخر للكاتب بأنه يتجه بآماله ودعوته لأناس لا يملكون من أمرهم شيئا .

ومن الصعب أن نحدد الأساس الاقتصادى الذى تستند اليه هذه الطبقة المثقفة ذات الفراغ ، فان المسرحية تصورها على انها مكونة من موظفين كبار وآخرين فى وزارة المستعمرات وفى الوقت ذاته تتحدث المسرحية عن هذه الطبقة نفسها كما لو كانت هى طبقة النبلاء . وفى كلا الحالتين ، يتقدم شو بدعوته الى فئة من المجتمع لا يمكن أن تستمع اليه أو أن تتصرف

(١) يوقد هيكتور الانوار فى أثناء الغارة الجوية ، وتأمل مسيز هاشاباى وايلى أن تحدث غارة أخرى .

بمقتضى تحذيراته . ثم يقلل المؤلف ، وبدون سبب معقول ، من شأن طبقة الرأسماليين — التى كانت أنشط وأكثر حيوية بكثير من الطبقة المثقفة ذات الفراغ — ويسخر منها ثم يسحب عليها ذيل العفاء بدون عناء كبير .

كل هذا يقلل الى درجة ملحوظة من دقة الصورة التى تقدمها « بيت القلوب المحطمة » لانجلترا ما قبل ١٩١٤ . والنتيجة المباشرة لكل هذا هى أن الأسلوب التشيخوفى الذي يحاوله شو هنا ، يبدو مستعارا ومفتعلا . وحين يقدم لنا المؤلف شخصياته بعد هذا على أنها محتومة المصير ، نجد أنفسنا غير قادرين على الاقتناع .

أما تشيخوف فقد نظر الى مادته الدرامية كشاعر فائق الحساسية . وهو لهذا يصيب الحقيقة دون جهد ظاهر . انها الحقيقة الشاعرية ، وهى فى حالة كل شاعر عظيم ، تطابق دائما الحقيقة الاجتماعية الموضوعية . وهذا هو السبب فى أن تحليل تشيخوف لأحوال روسيا المعاصرة له تحليل دقيق . ان الكاتب لم يكن قط مفكرا سياسيا ، ومع ذلك فانه استطاع فى « بستان الكرز » أن يقدم لنا صورة حقيقية لميزان القوي القائم بين طبقات روسيا القيصرية ، المختلفة . أنها صورة شاعرية وفنية فى المحل الأول ، يصدر فيها الكاتب عن احساس عميق بالمشكلة الانسانية عامة ، مما يجعله يقف متأثرا ، بين الماضى الذى يموت والمستقبل الذى يولد . هذه الوقفة تعطى عمله صفة الاتزان ، وهذا بدوره يضفى على مسرحياته ، وبخاصة « بستان الكرز » طبيعتها العالمية . لهذا نجد أن الرمزية المرئية التى يمثلها البستان تتضاعف أثرا عشرات المرات بفضل احساسنا بأن الناس الذين يرحون ويجيئون أمامنا يمثلون هم أيضا ، الى جوار البستان ، روسيا كلها . وهكذا يصبح المعنى الرمزى أكثر من مجرد هدف . يصبح حقيقة واقعة . وبدلا من أن يقال لنا ان هذا مقصود به كذا وكذا ، نحسه نحن أنفسنا .

أما موقف شو من مادته فهو — مع اعتبار شيء ملحوظ من الاتجاه نحو الأسلوبين الشاعرى والعاطفى — موقف المفكر السياسى . وهذا يعوقه منذ البداية عن أن يحس أية عاطفة قوية نحو مادته . ان تحليله الاجتماعى ونتائج هذا التحليل تنبع من أفكار وآراء سابقة على العمل الفنى ، ولا تأتى نتيجة مباشرة ومستقلة لهذا العمل . اننا نحتاج ، فى كل مرة نعاين فيها عملا فنيا لمؤلف ما ، الى أن نقتنع بأن نتائج هذا العمل الفنية نابعة منه ، ومنه هو أساسا . وقد تكون هذه النتائج مشابهة أو مغايرة لنتائج أعمال سابقة لنفس المؤلف . ولكن هذا لا يهم كثيرا . فان ما تتطلبه من العمل الفنى هو التماسك الفردى . فاذا ما اتفقت نتائج مجموعة من الأعمال الفنية لمؤلف واحد مع بعضها البعض ، فان هذا المؤلف يصبح له قامة فنية ، وتصدر عنه فلسفة حياة محددة . وهذا بالطبع يجعله أكثر عظمة مما لو لم توجد القامة أو الفلسفة ، ولكنه لا يغير من واقع الأمر شيئا ، الا وهو : أن الأعمال الفنية يجب أولا أن تجوز الاختبار الفردى ، يجب أن تنجح بوصفها أعمالا فنية فى كل مرة يخرج منها عمل الى حيز الوجود . وأعمال تشيخوف هى هذا الضرب من الأعمال الفنية . ان مسرحياته الأربع الكبرى تقدم لنا فى مجموعها — نفس النتائج ، ولكن كلا منها مقنع ومتماسك فى ذاته .

ان النتائج التى يصل اليها شو لا تنبع بطريقة طبيعية من الصورة التى يرسمها . والمجتمع الذى يقدمه لنا يبدو مصطنعا فى الزى الروسى الذى يستعيره له . ولو أن شو قد أحس التجربة التى أراد أن يقدمها لنا بعمق ، لاختلفت النتائج المحتملة لهذا الاحساس العميق ، عن النتائج الحالية . اذن لاكتشف شو ان بين أسلوبه وأسلوب تشيخوف فى التحليل والنقد تباينا أساسيا ، ولاستغنى عن القالب التشيخوفى وبحث لنفسه عن قالب أكثر

اتساقا مع روحه ورؤياه . أما وهذا لم يحدث ، فالنتيجة أن شـو يسمح لما يسميه ماكارثى « اليأس المرح » فى نفسه بأن ينحرف به عن جادة الطريق . وهذا كله يؤدى الى أن يصبح عمل شو غير مرض ، فكريا وفنيا معا .

والنتيجة النهائية ان أثر تشيخوف على شو لا يجاوز السطح . ان هذا الأثر لا يظهر فى المسرحية الا فى الدقائق الأولى للفصل الثالث ، حيث نجد شيئا من روح تشيخوف . غير ان هذا الاقتراب المتأخر من تشيخوف لا يجدى كثيرا فى اسباغ صفة الاتساق على « بيت القلوب المحطمة » . ان المرء ليحس كأنما شو قد تذكر فجأة أنه يكتب مسرحية على الطريقة الروسية ، فحاول فى هذه المرحلة المتأخرة ، أن يجعل عمله يبدو روسيا .

يقول شوتوفر : « ان يوم الحساب قد حل . الشجاعة لن تنقذكم ، ولكنها ستظهر لكم أن أرواحكم لا تزال حية » . ما أبعد هذا عن التعاسة التى تشل شخصيات تشيخوف شللا . ان هذه الشخصيات لا أمل أمامها ولا نجاة لها . انها مقيدة من أيديها وأرجلها ، ومربوطة الى حجر ثقيل ينحدر فى بطء نحو هوة فاغرة الفم لا مهرب منها . وهذه هى النقطة الرئيسية فى مآسى تشيخوف الأربع .

أما فى مسرحية شو ، فبالرغم مما يبذله المؤلف من مجهود لاقناعنا ، فنحن لا نحس بأن الشخصيات والمجتمع الذى تعيش فيه قد قدر عليها الفناء المحتوم . بل ان شو — كما يتضح لنا مما يقوله شوتوفر آنفا — لا يؤمن هو ذاته بحتمية هذا الفناء . والواقع ان المؤلف يرسم لشخصياته طريقا واضحا للنجاة . كل ما يواجه سفينة انجلترا من مصاعب هو حاجتها الى شىء من اعادة التنظيم . على قبطانها أن يدع جانبا زجاجات ماء البرك » التى يشربها ، ويعود الى عجلة القيادة . وعلى البحارة أن يكفوا عن

الشجار فى مقدمة السفينة . وفى هذا يقول شو توفر لهيكتور : « تعلم مهنتك كانجليزى ، أى الملاحة . تعلمها تعش ، أو أتركها تحل عليك اللعنة». ويتضح من المقدمة التى كتبها شو للمسرحية ، بعد انتهائه منها ، انه يوافق على هذا الرأى . انه فى هذه المقدمة لا يزال يتطلع الى مستقبل ما ، فهو يستعرض أحداث الماضى ليخرج منها بالعبر التى تبديها هذه الأحداث. هذا الأمل فى انقاذ مجتمع تحاول المسرحية أن تصوره محتوم المصير يستبعد احتمال أى أثر حقيقى وعميق لتشيخوف علىّ شو . ان التحليل ، والنتائج التى تقدمها مسرحية شو تتنافر جميعا مع الأسلوب التشيخوفى المستعار .

وقد بلغ من تناقص المحتوى مع الشكل فى « بيت القلوب المحطمة » ان قال ديزموند مكارثى فى نقده للمسرحية عندما أعيد تمثيلها عام ١٩٤٣ ، وسط مآسى الحرب العالمية الثانية وفظائعها ، انها لم تهز معنوية الرأى العام » . بل على العكس . لقد تمتعت بها الجماهير بشكل واضح ، وبدون أن يداخلها الشك » (١) . لقد تبينت هذه الجماهير ان الحالة النفسية التى تعرضها المسرحية مستعارة ، وليست حقيقية ، فتمتعت بها على هذا الأساس . لقد سمح التناقض بين المشاهد التى تعرضها المسرحية وبين العالم الخارجى — عالم الواقع — لهذه الجماهير بلذة الاستمتاع المصحوب بالانعزال عما يجرى على المسرح . ولم يكن هذا الاستمتاع المنعزل ، ليتأتى ، لو أن المسرحية كانت بمثابة تذكرة رهيبة بانفجارات وانهيارات فى المجتمع توشك أن تقع .

---

(١) سبق ذكر المصدر ص ١٤٩ .

القسم الثاني
المصادر الفكرية

الفصل السابع

الأثر التكنيكى للابسنية

كتب ى . س . كوليس ، وهو بسبيل الدفاع عن أصالة تفكير برنارد شو يقول : « ان الزعم بأن أفكار شو منقولة عن ابسن يضحضه ما هو معروف من أن « العقدة اللامعقولة » قد نشرت قبل « بيت الدمية ». ولماذا ، بالله عليكم ، يستعير شو من ابسن شيئا ، والأخير أقل منزلة من شو بكثير ؟ »

وكان الكاتب الايرلندى قد اطلع على ادعاء كوليس الجرىء هذا فى مخطوط كتاب عرضه كوليس على شو فقرأه بعناية وعلق عليه ، وكتب ضمن تعليقاته يقول : « انزلقت ، أنا نفسى ، حتى أوشكت على الاعتقاد بما تقول ، الى أن أعدت قراءة ابسن وأنا بسبيلى الى اعداد النص النهائى « لجوهر الابسنية » . اذ ذاك أخذت به بنفس القوة القديمة . ان ابسن هو الذى أظهر لنا ضحالة شكسبير خلال العشر السنوات التى تلت مقدم مسرحياته الى انجلترا عام ١٨٨٩ . انه كان عملاقا فى الأدب الدرامى . فاحذر أن تضع نفسك بين الأقزام الذين لم ترتفع أنظارهم قط عن مستوى حذائه » (١) .

وفى المقدمة التى كتبها شو عام ١٩٠٥ لروايته : « العقدة اللامعقولة » لفت المؤلف أنظار قرائه الى الفصل الأخير فى الرواية ، وكيف انه بعيد

(١) J.S., Collis, Shaw, pp. 164-5.

كل البعد عن سكوت وديكنز ، قريب كل القرب من ابسن . وأوضح شو انه كتب هذا الفصل قبل أن يعرف ابسن بسنوات ، مما يدل على ان ثورة « القوة الحيوية » على الاخلاقيات الجاهزة المعروفة فى القرن التاسع عشر لم تكن وليدة ميكروب نرويجى ، بل كان لا مفر من أن تجد لنفسها تعبيرا فى الأدب الانجليزى ، حتى ولو لم توجد النرويج قط . ثم مضى شو يقول انه حتى بعد أن عرف الكاتب النرويجى ، لم يشغل نفسه به كثيرا ، الى أن ترجم له آرتشر بصوت عال مسرحيـة : « بيرجينت » ، « واذ ذاك فتح السحر المنبعث من الشاعر الكبير عينى على أهمية الفيلسوف الاجتماعى فيـه »(١) .

وإذن ، فقد كان ابسن الكاتب المسرحى هو أول ما تفتحت عليه عينا شو فى شخصية النرويجى الكبير . لم تكن رسالة ابسن الفكرية جديدة على شو ، ولا هى كانت خاصة بابسن . انما كانت هذه الرسالة جزءا من المناخ الفكرى السائد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر — ولكن وجه الجدة والفتنة فى هذه الأفكار كان يتركز فى انهـا أعطيت — لأول مرة — تعبيرا دراميا مقنعا — أى انها حولت الى مسرحيات فعالة مؤثرة . وكان شو ، وهو اذ ذاك شديد الحماس ، قد أعرض فى تقزز من سنوات قليلة عن فن الرواية ، وأقام يبحث وهو لا يدرى تماما ما هو فاعل ، عن وسيلة تعبير جديدة ، فجاء « اكتشافه » لابسن حدثا هاما فى حياته . لقد كان هذا الاكتشاف أحد الأسباب التى أدت بشو الى المسرح ، فقد تبين ما فى هذه الوسيلة الفنية من امكانيات كبيرة تيسر له أمر بث أفكاره للناس . وكانت السبيل الى هذا اللون الفكرى من الدراما قد عبدت بفضل ابسن ، فلن يكن على شو الا أن يسير على نفس الدرب .

(١) مقدمة الرواية ، ص ١٩ .

ومن المهم أن نلاحظ ، ونحن بصـدد الاقتباسين سـالفى الذكر من كتابات شو ، ان الكاتب الايرلندى يتشكك تارة ، ويتحفظ أخـرى ، ويصمت ثالثة ، وهو بسبيل تقرير أثر ابسن الفكرى عليه ، ولكنه لا يتردد فى الاعتراف المطلق بأثر النرويجى الكبير عليه بوصفه كاتبا مسرحيا ، حتى فى الفترات التى بلغ فيها شو أعلى درجات النجاح . وما كتبه شو فى هذا الصدد عام ١٩٠٥ يوضح موقفه تمام التوضيح ، فهـو يقـرر صراحة ان ابسن المسرحى هو الذى قـدم اليـه المصلح الاجتمـاعى ، وحمله على الاعتراف به .

وسينحو هذا الفصل ، خلال نقاشه لأثر الابسنية على شـو ، نفس المنحى الذى اتخذه الكاتب الايرلندى . سنفحص الابسنية ، من وجهة نظر درامية ، وليس فلسفية ، وسنتعقب الطرق التى عبرت بها عن نفسـها عن طريق قصص مسرحية ، ومسرحيات وشخصيـات ، وسنحاول أن نتبين المدى الذى طبعت به الابسنية نفسها على مسرح شو .

* * *

ان موقف ابسن مما يسميه هو نفسـه : « أكثر مشـاكل عصرنا أهمية »(١) ، يوضح تماما الأثر القوى الذى تركه الكاتب النرويجى فى معاصريه ، كما يفسر لنا هذا الأثر فى الوقت نفسه . ان أكثر هذه المشاكل حيوية وأكثرها تحديا ربما كان ثورة النساء . لقد جعل ابسن هذه الثورة الموضوع الرئيسى فى« بيت الدمية » ، كما ان المشكلة ذاتها تتضمنهـا مسرحيات أخرى لابسن مثل : « أعمدة المجتمع » و« هيدا جابلر » وحتى « روزميرز هولم » . وبالرغم من ان ابسن قد أنكر ، فى احدى المناسبات

M.C. Bradbrook, Ibsen, the Norwegian, pp. 71-72. (١)

أنه قد كان قط أحد أنصار حركة تحرر المرأة (١) ، فمما لا ريب فيه ان هذه المشكلة كانت ، الى جوار غيرها من مشكلات ، تحتل جزءا كبيرا من تفكيره . والفرق الأساسى بين اهتمام ابسن واهتمام جون ستيوارت ميل (٢) ، بقضية المرأة يتركز فى أن ميل كتب نشرة عن الموضوع ، بينما آثر النرويجى الكبير أن يكتب مسرحيات . فاذا وجدنا ثمة تناقضا هنا بين أقوال ابسن وأفعاله فان هذا التناقض ظاهر وليس حقيقيا . وتقدم الآنسة برادبروك التفسير الصحيح لهذا التناقض الظاهرى حين تقول : لم يكن حديث نورا الصريح فى ختام « بيت الدمية » عن « تصفية الحساب » هو السبب فى أن مسرحية أبسن بدت لمعاصريها ، كبيرة الأصالة ، بل كان مرد هذه الاصالة الى الطريقة التى خلص بها أبسن الى تصريح نورا . لقد كان ابسن ، شأن كل الفنانين الكبار ، يتربع فى الجزء النامى والمتطور من جيله ، ليس نظريا وانما من ناحية الوعى . ونحن اذا نظرنا الى اعلان نورا للجهاد منفصلا عن بقية المسرحية لوجدناه شيئا مبتذلا : غير ان المبدأ الذى يتضمنه هذا الجهاد مترجم الى موقف درامى محدد . والنظرية التى تكمن وراءه قد أصبحت واقعا معاشا » (٣) .

أى ان ابسن ، كان ، على حد تعبير ماثيو آرنولد ، « فى قمة الوعى فى عصره » ، وهو بهذا الوصف لم يكن يستطيع أن يفصل نفسه عن قضايا جيله الملتهبة . غير ان مساهماته فى تفهم هذه القضايا كانت درامية فى أساسها . لقد كسا ابسن هذه القضايا لحما ، وألبسها رداء انسانيا ،

(١) سخر ابسن ذات مرة سخرية لاذعة من قول جون ستيوارت ميل ان زوجته قد الهمته كل كتاباته . راجع برادبروك ص ٨١ .

(٢) نفس المرجع ص ٨٢ .

(٣) نفس المرجع ص ٨٢ .

وقدمها لمعاصريه على شكل أفراد من ... انسانية معينة .

وفيما يخص قضية تحرر المرأة ، لم يقتصر اعراض نورا عن بيت الدمية على كونه موقفا دراميا قوى الأثر . ان هذا الموقف مالبث أن أصبح راية تجمع حولها أنصار المرأة الجديدة ، وهاجمها أعداؤها . ولم يتأخر شو عن الانضمام الى جانب المعجبين المتحمسين . فقبل عام من نشر « جوهر الأبسنية » ، كتب شو فى مجلة تايم (١) ملحقا لمسرحية أبسن سماه : « فى أعقاب بيت الدمية ، لانزال » . والواقع انه كان ملحقا لملحق آخر كتبه سير وولتر بيزنت ، زوج احدى صديقات شو الثوريات : مسيز بيزنت . أما سير وولتر فقد حاول فى ملحقه أن يدافع عن الاخلاقيات المنزلية الفكتورية ، ضد هجمات أجنبى ضال هو أبسن . وأما فى ملحق شو فثم تصوير لنورا بعد عشرين سنة من هجرها بيت الزوجية . لقد أدمن زوجها الشراب ، وأصبح كروجستاد ، الموظف الصغير بالبنك ، شخصية مالية هامة ، وتزوج من صديقة نورا : كريستين ، فولدت له ثلاثة أولاد كلهم فى مراكز اجتماعية هامة . ولكنه ليس سعيدا مع زوجته ، فهو يأتى ليزور نورا بين الحين والحين ، كى ينسى شقاءه . وحينما تبدأ القصة (وهى لا تأخذ الشكل الدرامى) ، نجد كروجستاد يقوم بواحدة من هذه الزيارات . وفى مناقشة عاصفة مع نورا نعلم ان ايمى ، ابنة نورا ، قد خطبت الى فيلس ، ابن كروجستاد . غير اننا لا نلبث أن نعلم ان ايمى قد انتحرت لأن كروجستاد لم يسمح لابنه بالزواج منها . ذلك ان أخاها روبرت ، قد ارتكب حادثة تزوير ، وكروجستاد يخشى على مقامه

(١) يوجد ملحق شو هذا ضمن كتاب « الزنجية تبحث عن الله » ، فى صفحات ١٨٧ – ٢٠١ من طبعة بينجوين .

الاجتماعى من مصاهرة ابنه لأسرة من المزورين . وينتهى ملحق شو بدرس قاس تلقيه نورا على كروجستاد ، وتوضح له فيه تطوراتها الروحية والفكرية خلال العشرين عاما الماضية . ان أهم ما اكتشفته طوال تلك السنين هو انه ، أحيانا ، يتعين على الرجل ، أسوة بالمرأة ، أن يهجر بيت الدمية . ثم تقول له : « فى تلك الليلة ، وبعد رقصة الترانتيللا ، تفتحت عيناى خمس دقائق فقط ، فلم أر ، بالطبع ، الا الحقيقة التى كانت تبهظنى اذ ذاك ، وهى اننى كنت دمية تورفالد . أما الآن فقد ظلت عيناى مفتوحتين عشرين سنة متصلة ، وقيض لى أن ألقى النظر على عديد من بيوت الدمى . ولقد لاحظت ان هذه الدمى ليست كلها من الأناث . انظر الى بيتك ، مثلا ! » (١) .

وهنا تأخذ نورا توضح لكروجستاد كيف انه لعبة فى يد زوجته ، وتومىء له بضرورة الثورة ، على طريقة نورا .

يهمنا هذا الملحق لأنه يحتوى على جميع الانطباعات التى تركتها مسرحية « بيت الدمية » فى شو ، والتى عبر عنها فيما بعد فى مسرحياته . ثم انه يحتوى أيضا على التعديل الذى أدخله شو على موقف ابسن الدرامى ، ونعنى بهذا التعديل : انزلاق الرجل فى الخضوع الى المرأة حتى ليصبح هو الآخر دمية . هذا التعديل ايضا يستخدمه شو فى بعض من مسرحياته سنناقشه حالا .

* * *

تعتبر ثورة ايليزا على هيجنز فى مسرحية « بيجميليون » أبعد نقطة يبلغها شو فى استيعابه لموقف نورا — هيلمر فى « بيت الدمية » والأسباب التى تثور ايليزا من اجلها على استاذها تشبه كثيرا أسباب نورا . لقد حول هيجنز نورا الى دمية حية . وهى تقرر أن تتركه لتبحث عن نفسها وحريتها

(١) ملحق شو .

فى مكان آخر . ولعله مما يدل على أن شو كان يفكر فى ابسن حينما أنهى مسرحيته هذه النهاية ، أنه كتب لها ملحقا غير درامى تخيل فيه المتجهات المختلفة التى يمكن لايليزا أن تتجهها بعد تركها هيجنز . أى ان شـو فعل بمسرحيته نفس ما فعله بمسرحية ابسن قبل ذلك بسنوات .

ونجد تعديلا طفيفا لنفس هذا الموقف الدرامى فى مسرحية : « مهنة مسيز وارين » . هنا تمثل فيفى نورا الثائرة ، ويتركز التعديل فى أن فيفى تثور ضد أمها ، بدلا من أن تثور ضد رجل . ولكن أسباب الثورة هى نفس الأسباب السابقة . ان مسيز وارين هى ، كما تتهمها ابنتها فيفى ، امرأة تؤمن بشكل الاحترام فى صميم نفسها . وبالرغم من أنها تثور ضد حياة الشرف الشكلى وضد الفقر ، فان الطريق الذى تتخذه يؤدى بها الى الاحترام التقليدى والى الثورة . ان ثورة مسيز وارين هى ضد الفقر وليست ضد الاحترام التقليدى . ومن هنا تشعر فيفى بالسخط عليها .

ويطور شو هذا الموضوع — موضـوع الثورة الانسانية على الاخلاقيات الجاهزة ، بأن يمده حتى يشمل الرجال . وهذا التطوير يرجع الى حب شو للمفارقات . ان منظر الرجل وهو يحطم قيوده ويفر من السعادة الزوجية يعرض له دائما ويشغله . وفوق هذا ، فهو وثيق الارتباط بنظريته الكوميدية الكبرى التى ترى ان المرأة ، فى شئون الغرام ، هى التى تطارد الرجل ، وهى التى تبدأ بالعدوان .

هذا الموقف المعدل يعطيه شو تعبيرات مسرحية فى كثير من أعماله الدرامية . ففى « كانديدا » مثلا ، يهرب مارشبانكس الى « ليل طال انتظاره » لأنه يدرك ان كانديدا تريد أن تتخذ منه دمية رجالية . وبالرغم من أن كانديدا أقل من زوجها تعلقا بشكل الاحترام (فهى تجعل الحب ، وليس السيطرة الرجالية أساسا لحياتها الزوجية) فان مارشبانكس يرى

فيها ممثلة للحياة المنزلية ، ولكل القيود التى تفرضها هـذه الحياة على المشتركين فيها . لهذا يترك مارشبانكس هو أيضا بيت الدمية ويخرج باحثا عن طرائق للسمو الروحى . وهكذا نجد ان شو ، فى « كانديدا » يجمع بين التعديل الذى أدخله ابسن نفسه على موقف المرأة المتحررة من رجلها (بأن جعل المرأة التى تتطلب الحرية تحصل عليها وتقرر البقاء فى منزل الزوجية ، وذلك فى مسرحية « سيدة البحر ») وبين تعديله هو للموقف بجعل الهرب وطلب الحرية يأتى من رجل وليس من امرأة .

وفى « الانسان والسوبرمان » يفشل تانر فى محاولته الحصول على حريته ، حينما تتم هذه المحاولة فى عالم الواقع . أما فى عالم الأحلام ، فان دون جوان تينوريو ينجح فى تحرير نفسه من شباك دونا أنا معلنا ، كما أعلن مارشبانكس ، انه يستطيع بمفرده أن يجد طريقه الى النعيم ، وأن هذا الطريق ليس هو طريق أنا . وبالرغم من أن تانر لا يبدو ، لأول وهلة ، دمية رجالية ، فمن الواضح أنه تنقصه القوة اللازمة كى يعيش المبادىء التى ينادى بها . انه ليس متحررا بالقدر الكفيل بأن يجعله يقاوم مؤامرات آن بصلابة . ولهذا السبب لا تثمر ثورته على الاخلاقيات . وهو لا يسقط بين براثن آن وحسب ، بل انه قد كان منذ البداية ، ضحيتها المقررة المحتومة المصير . وبهذا المعنى نستطيع أن نقول ان آن هى السيد ، وان تانر هو ، رغم أنفه ، العبد . انه الدمية الرجالية لآن .

ويقول شو فى مقدمة مسرحيته انه حينما ظهر على المسرح الأدبى كل من ابسن وتولستوى كان دون جوان قد غير جنسه وأصبح دونا جوانا(١)، بعد أن هجر بيت الدمية وأكد ذاته بوصفه كائنا بشريا ، بدلا من أن يكون

(١) يتخذ شو هنا من دون جوان رمزا لروح التحرر ، ويرى أن هذا الروح قد انتقل الى المرأة ، فأصبحت نزاعة الى الحرية ، فكأنما دون جوان قد انقلب امرأة .

مجرد جزء من موكب أخلاقى (١) . وهذا الاعلان يوضح كيف أن هجر نورا لبيت الزوجية قد تحول ، بالنسبة لشو على الأقل ، الى رمز وصيغة اتخذهما وسيلة لتفسير بعض الظواهر الاجتماعية المعروفة على أيامه . والرمز هنا مستقل عن المكان والجنس . لقد أصبح دون جوان نورا ، وتحولت نورا الى دون جوان ، فى حركة عالمية تطلب الحرية . وكان شو ، فى الملحق الذى كتبه لمسرحية « بيت الدمية » قد جعل نورا تحرض كروجستاد على الثورة على زوجته ، فأوجد بهذا موقفا جديدا المرأة فيه متحررة والرجل عبد .

ولقد رأينا فيما تقدم كيف ان شو يستخدم نفس هذا التوزيع للقوى فى تصوير علاقة موريل بكانديدا . وهو يلجأ لهذا التوزيع أيضا ، وبشكل أكثر وضوحا ، فى « عودة كابتن براسبوند للايمان » . فى هذه المسرحية نجد ان المرأة هى التى ترفض اتباع الأخلاقيات الجاهزة ، وتعرض عن السعادة الزوجية فى سبيل الاحتفاظ بشخصية كاملة حرة . انها نورا دون بيت الدمية ، نورا التى مضت عليها عشرون سنة من الحرية ، كما عرفناها فى ملحق شو . ان ليدى سيسيلى لم يكن لها قط بيت زوجية يحملها على الفرار منه ، ولهذا فهى ترفض أن تستجيب الى الاغراء القوى الذى يسلطه عليها كابتن براسبوند ، كى تقبل به زوجا . انها ترفض أن تدخل بيت الدمية .

وفى « ميجور باربارا » يصور شو نورا فى موقف معدل آخر . ان باربارا امرأة تامة التحرر تخرج الى العالم الفسيح بحثا عن عمل . وهى الأخرى ثائرة على قيود الحياة المنزلية . غير انه بعد السنين الطوال التى انقضت منذ أن صفقت نورا باب بيت الدمية وانطلقت خارجة تسعى الى

(١) ص ١٢ من المقدمة .

الحرية ، لم يعد خروج باربارا وأمثالها الى العـــالم الفسيح شيئا يثير السخط . ومع هذا فان التجربة المرة تثبت لباربارا ان هذا العالم الفسيح لم يتهيأ لها بعد . ان هذا العالم أشد أنانية وكسلا وأكثر خضوعا للشر من أن يقدم لها فرص العمل المجزى . لهذا ، فهى تقرر أن تتزوج خطيبها وأن تقنع بالاشتراك معه فى ادارة مصنع الأسلحة . غير انها لن تكف عن الأمل فى عالم أفضل لا يكون فيه الانقـاذ على طريقة جيش للخلاص بديلا من الموت جوعا .

وتدل شواهد المسرحية على ان هذا التفسير الذى نقدمه لشخصيـة باربارا صحيح . ان باربارا تقول لخطيبها كازينز فى مستهل الفصل الأول : « هناك ألوان من الحب والأحلام أعمق وأكثر قدسية ، من تلك التى يعرفها البيت » . وفى ختام نفس هذا الفصل ، تقارن باربارا مرة أخرى بين ذاتها وبين المثل الأعلى التقليدى للمرأة ، اذ تقول لخطيبها : « أكنت تعتقد ... اننى ، أنا التى وقفت فى الشارع وضممت شعبى الى صدرى ، وتحدثت اليه فى أقدس الأشياء وأسماها ، مستطيعة أن أدير له ظهرى ، وأوثر بالفارغ من الكلام مع أناس يجرون وراء الموضـة ، فى غرف الاستقبال ؟ أبدا ، أبدا ، أبدا ، أبدا » .

والى جوار تقبل تصوير ابسن الدرامى لمشكلة تحرر المرأة ، واجراء تعديل فى هذا التصوير ، خصص شو مسرحية بأكملها للدفاع عمـا كان يعتقد اذ ذاك انه آراء أبسن فى الموضوع . والدفاع الذى يقدمه شـو موجه ، على السواء ، ضد أعداء المـرأة ، والزائفين أو الضـالين من أصدقائها . ففى مسرحيـة : « زير النساء » نجـد ان كلا من كريفين وكاثبيرستون يؤيد فى عاطفة وحماقة النظام القديم الذى يشجع وجـود المرأة الأنثى والرجل الفحـل . ان جوليا كريفين هى المرأة الأنثى المتآمرة

التى تجد انه مما يخدم مصالحها أن تنضم الى صفوف النساء المتحررات ، فان هذا يتيح لها أن تجرى خلف الرجال بلا حرج ، كما يتيح لهـا أن يمتدحها الناس من أجل هذا الجرى ، على اعتبار انه تحرر .

اما أختها سيليفيا ، الابسنية المراهقة ، فانها تصوير فكاهى لجيل من النساء انضم الى حركة التحرر لأن فيها مغامرات ، ولأنهـا موضة . ان هؤلاء النساء لم يعرفن عن أبسن شيئا يذكر ، وقنعن بالاعتقاد بأن التحرر معناه الغاء الفروق بين الجنسين جميعا . اما تشارتريس ، زير النساء ، فهو صعب التحديد ، لأن شوقد خلط فيه القضايا ، وجعله يمثـل عنصرين متعارضين أشد التعارض : فهو الشاب المتحرر المصمم على أن يرتفع فوق صغار الأخلاقيات التقليدية وينحت لنفسه طريقا أخلاقيا جديدا وساميا . وهو فى نفس الوقت الانتهازى الذى يرى فى حركة التحرر النسائى فرصة للتحلل الخلقى . ونتيجة هذا التناقض هى الفوضى الشاملة ، التى تسىء الى تشارتريس كشخصية . وقد حاول شو أن يدفع عن هذه الشخصيـة تهمة التناقض ، فتراه يقول لهندرسون : « ان تشارتريس ليس مجردا من العواطف ، ولا هو نهاز لا يتردد ، بل هو من أتباع أبسن المخلصيـن ، لا الزائفين » (١) . ولكننا لا نستطيع أن نوافقه . بل أن شـو ، الكاتب المسرحى ، لا يوافق شو المتأمل لشخصياته بعد الفراغ من رسمها ، على رأيه هذا . انه يجعل جريس ، وهى أولى نساء شو المتحـررات بحق ، تعترض على تشارتريس أشد الاعتراض ، فهى تقول له قبل ختام الفصل الثالث : « آمل أن نظل صديقين مخلصين . ولكن شيئا فى الوجود لا يستطيع أن يحملنى على الزواج منك » . وهى تنصح جوليا التى استبد بها الغضب ، فأخذت تهدد بقتله ، قائلة : « لا . لا تجعلى قط من زير نساء بطلا » .

(١) هندرسون . ص ٤٦١ .

ومع هذا ، فمن الممكن القول بلا حرج ان تشارتريس هو من أوائل من نلقاهم فى مسرح شو من نماذج الرجل المتحرر الذى يفزع من الزواج والبيتية(١) . انه طبعة أولى من چاك تانر ، بدون الآراء الفلسفية والصفات الجبيبة التى يتمتع بها هذا الأخير . ولكنه ، على خلاف تانر ، يهرب من براثن القوة الحيوية و ميلتها المرأة ، التى تمثلها هنا شخصية منحطة أخرى هى شخصية جوليا . ويكمل وجود جريس ، التى هى نورا شو ذات العشرين عاما من الحرية ، أضلاع المثلث الذى يشكل تعديلا من تعديلات شو للموقف الذى رسمه ابسن فى « بيت الدمية » . وهكذا نجد فى موقف شو الجديد : رجلا وامرأة كلاهما ثائر على الاخلاقيات التقليدية ، ثابت على مبدئه حتى النهاية . ونجد كذلك أن ممثلة النظام القديم المتخفية (وهى جوليا) هى التى تعانى الهزيمة .

وفى مسرحية : « من يدرى ؟ » يستخدم شو مرة أخرى نموذج الثورة المزدوجة وذلك بتقديم شخصيتى جوليا وڤالينتين . ان الأخير هو تشارتريس آخر ، وان كان أعمق من سلفه ، وخاليا من خواصه الكريهة . وأسوأ ما يمكن أن نقوله فى حق فالينتين هو أنه يتعمد أن يكسب قلب جلوريا ، دون أن يعتزم الزواج منها . ان تحفظها يفتنه ، وهى امرأة متحررة تؤمن بالتقدم والانطلاق أكثر مما تؤمن بالبيت والزواج . ولهذا ينجذب اليها اهتمام فالينتين ويقرر أن يتصدى لها . وفى النهاية تنهزم كل من : مقاومة جلوريا للحب والزواج ، ومؤامرات فالينتين الغرامية . ان الطبيعة تقبض عليهما من عنقيهما ، وتكرههما اكراها على الخضوع لأوامرها .

* * *

وقد تعلم شو من أبسن الكثير من طرق التصوير الدرامى للشخصيات النسائية من معسكرى التقدم والجمود على السواء . ولعل أكثر الأمثلة

(١) Domesticity.

وضوحا على عظم الدين الذى يدين به ابسن شو ما نجده فى شخصية مسيز وارين . انها تشبه كثيرا شخصية جينا ، فى « البطة البرية » . فالمرأتان لهما ماض تجدان من المصلحة اخفاءه . وكلاهما عملية ، غير حالمة، تشيد صرحا متزايد الارتفاع من السعادة على انقاض شرفها المنهار ، وهو شرف تنظر اليه المرأتان نظرة تقليدية ، وتريان بصدده ان الخطيئة وحدها أمر غير ذى بال ، انما المهم أن يبقى المرء خطيئته سرا مصونا لا يفشيه لأحد . ثم ان المرأتين تجدان نوعا من التكفير عن الذنب فيما تقدمه كل منهما لعزيز أو اعزاء عليها من فرص معقولة للسعادة ، ماكانت لتتأتى لولا الخطيئة التى ارتكبت . وهما الى هذا ، تظهران نفس الرضا بما حققتاه من نجاح بطريقة تكاد تخلو من أى وعى بما يصاحب هذا النجاح من شر. وهذا كله يشكل تعليقا ساخرا ضمنيا على المجتمع الذى يطلب النجاح ، ولا يبالى بالوسائل . بل ان محاولة كل من المرأتين أن ترجح كفة حسناتها بازاء كفة ذنوبها لتبدو لنا مضحكة شيئا ما . ففى ثورة هيلمر على الجرم الذى ارتكبته زوجته جينا يندفع الزوج يسألها :

ألم تندمى — فى كل ساعة — فى كل يوم — على خيوط الخداع التى نسجتيها حولى كالعنكبوت ؟ أجيبينى ! ألم يعذبك الأسف ، ويضنيك الندم ؟

وتجيب جينا ببساطة ، غير ملتفة الى الفكاهة المريرة التى يتضمنها ردها : « أوه يا عزيزى هيلمر ، كانت مشاغلى كثيرة ، رعاية للبيت وأداء للواجبات اليومية » .

ويعود هيلمر يلح عليها سائلا :

واذن فأنت لم تفكرى قط فى ماضيك ؟

وتقول جينا :

لا ، علم الله . لقد كنت موشكة أن أنسى هذه القصة القديمة [1] .

وفى مسرحية : « مهنة مسيز وارين » ، نجد نفس الموقف الى حد كبير ، وذلك حينما تواجه ڤيڤى أمها بمشكلة ماضيها ومهنتها . اذ ذاك ترد مسيز وارين سهام نقد ابنتها الى صدر هذه البنت ، موضحة لها خواء ألفاظها المثالية ، وعدم جدواها ، فى مواجهة مشكلة لا مهرب منها هى مشكلة القوت . واذا كانت ڤيڤى اليوم تتمشدق بالألفاظ الكبيرة ، وتجلس فى مكان القاضى بالنسبة لأمها ، فما هذا كله الا بفضل أمها . لقد وفرت أمها عليها قبح العيش المفزع فى بيئة غير مواتية . ان مسيز وارين تعترف بأنها — الى حد ما — سوقية ، ولكنها استطاعت ، على الأقل ، أن تقف فى وجه نفاق العالم . وهى تقول لابنتها فى هذا السبيل : « اذا كان الناس ينظمون أمر المرأة فى المجتمع على هذا الغرار ، فلا جدوى من التظاهر بأن هناك غرارا آخر » . ثم تمضى فى حديثها ، مرددة أصداء كلمات جينا : « لا . أنا لم أندم قط ، فى الواقع . بل أننى لأشعر ان من حقى أن أفخر بالطريقة التى استطعنا بها أن ندبر الأمر كله باحترام ، حتى ان كلمة واحدة لم توجه ضدنا » .

وفى كلا المسرحيتين نجد ان الواقعى الذى يعيش فى الأرض يواجه بنقيضه : المثالى الكثير الكلام ، ومن الصدام الذى يحدث بينهما تنتج مأساة وملهاة معا . وهذا العنصر الفنى ، أى التراجيكوميديا ، هو عنصر مشترك بين مسيز وارين وجينا . وهو أيضا عنصر كان شو يقدره كثيرا فى مسرح ابسن ، وحاول مرارا أن يدخله الى مسرحه هو .

وجينا ومسيز وارين هما مثالان من أمثلة المرأة التقليدية التفكير . غير أن ابسن قدم لنا صورا أخرى لنساء فى الجانب الآخر من قضية تحرر

(١) الفصل الرابع .

المرأة . وقد تأثر شو بهذه الصور . هناك مثلا لوناهيسيل

المجتمع » ، ونستطيع أن نعتبرها شخصية كاملة الصفات من شخصيات شو ، خلقت خارج مسرح الكاتب الايرلندى . انها صريحة الى حد الايلام ، ثائرة على التقاليد ، جريئة ، متكبرة ، متقدمة ذهنيا على المرأة العادية ، لا تخفى احتقارها لمن يتعلق من النساء باسم الفضيلة دون روحها ، وهى بعد هذا كله كبيرة الوعى بقضية حرية المرأة . ويمثل لوناهيسيل فى مسرح شو شخصيات مثل مسيز كلاندون فى « من يدرى ؟ » وليزبيا فى « الاستعداد للزواج » ، وهذه الأخيرة هى السيدة التى ترفض الزواج لأنها لا تطيق وجود رجل فى بيتها . ان النساء الثلاث ينتمين الى فريق يسميه شو « الرعيل الأول من المدافعات عن حقوق المرأة ، الذى اتخذ له انجيلا نشره جون ستيوارت ميل عن اضطهاد المرأة » [1] . ونستنتج مما يقوله شو بعد هذا ان كلا من لوناهيسيل ومسيز كلاندون تنتمى الى نفس الفترة . فمسيز كلاندون من جيل ١٨٦٠ — ١٨٨٠ — بينما فكر ابسن فى لوناهيسيل فى السبعينات من القرن التاسع عشر . (فقد كتب « أعمدة المجتمع » عام ١٨٧٧) . والمرأتان أيضا فى موقف واحد متماثل . لقد تحطمت حياة كل منهما لرفضها أن ترضى بوضع مشين تخضع فيه للزوج ، أو المحب ، أو المجتمع بأسره . وكلتاهما وجدت حتما عليها أن تهجر وطنها الأصلى بحثا عن الحرية فى مكان آخر ، مستصحبة معها شباب أسرتها . فتركت مسيز كلاندون زوجها لتنقذ جلوريا وأختها وأخاها من الاستبداد ، ولتلقنهم مبادئها التى تنص على الحرية ، وتحكيم العقول والاستقلال . أما لوناهيسيل فانها تذهب الى أمريكا مع جوهان ، لتسانده ، وتعمل من أجله ، وترعى مصيره . ثم تعود المرأتان الى الوطن الأصلى ، من أجل

(١) الفصل الأول من مسرحية : « من يدرى ؟ » .

الأولاد ، وتكافحان فى سبيل الاعتراف بمبادئهما ، ومركزيهما ، ومراكز من يلوذ بهما ، وتنجحان فى هذا كله ، وتنتهيان الى الصلح مع الخصوم السابقين .

واذا قارنا طبع كل من لونا ومسيز كلاندون ، لوجدنا الأخيرة لطيفة طيبة القلب بالقياس الى الأخرى وبالرغم من أن مسيز كلاندون تشارك لونا احساسها بالمرارة بالنسبة لأحداث الماضى ، فانه يعوزها نارية الهجوم ، والعصيان المكشوف والاحتقار التى تبديها جميعا لونا هيسيل . ان مسيز كلاندون تطلب الاستقلال بروح من الاعتدال ، وتجد لنفسها مكانا مناسبا — كما يوضح شو فى ارشاداته المسرحية — بين الاسترجال السخيف والانوثة المفرطة الحقيرة . فاذا شئنا أن نجد نظيرا لنارية لونا فعلينا أن نتوجه الى ليزبيا . ان هذه الأخيرة تبدى حمية فى الدفاع عن استقلالها توشك أن تصبح شراسة وحشية ، مما يؤدى بها الى التطرف ، فترفض أن تتزوج ، وان لم يكن لديها مانع من انجاب الأطفال ورعايتهم . انها تقف ضد تدخل الرجال فى شئونها . وهى ، مثل لونا أيضا ، ليست عاطفية ، بل هى تحتقر كل من يحاول أن يخاطبها على مستوى عاطفى صرف ، ومع هذا فهى مثـل المرأتين الأخريين ، تنتمى الى الرعيـل الأول من النساء المتحررات . وهى بهذا الوضع لا تملك الا أن تقبل الحل الوسط ، كما فعلت الأخريان ، أو تبقى على موقفها السلبى العقيم ، فتقف بمعزل عن الحوادث وتقاطع الحياة . وهذا البديل الأخير هو ما تختاره فعلا .

وفى كل من « أعمدة المجتمع » ، « الاستعداد للزواج » نجد ان الجيل الطالع من النساء هو الذى يختار جانب العمل الايجابى ، ويجنى ثماره . ان نينا دورف (أعمدة المجتمع) ترفض مصاهرة مشينة بينها وبين رورلوند ، لأن هذا الأخير يعرض عليها الزواج بدافع من الشفقة والتنازل ،

وتقرر أن تهرب الى أمريكا مع جوهان . وحينما يعرض جوهان عليها الزواج ، تقبل العرض على شرط أن يسمح لها بالعمل والاستقلال . وفى « الاستعداد للزواج » ترفض ايديث أن تتزوج من سايكس الا اذا احتفظت بحريتها فى الاشتغال بالأعمال العامة والنهوض بتبعاتها ازاء هذه الأعمال ، مهما يكن أثر هذا على حياتها الزوجية . وحينما يتبين الشابان أن تحقيق هـذه الشروط مستحيل فى الظروف السائدة ، يسعيان الى مخرج من المأزق ، ولا يلبثان أن يجداه ، وذلك بالتأمين على حياتهما الزوجية ضد كل الأخطار . وهكذا تخرج ايديث من سلبية الجيل القديم من النساء المتحررات ، وتنجح فى الاحتفاظ بالعمل والزوج معا . وهذا بالضبط ما تفعله دينا فى « أعمدة المجتمع » . ان الشابتين تقفان فى نفس الوضع بالضبط ، بالنسبة لزميلاتهما المكافحات من الرعيل الأول . وفى هذا تقول الآنسة براد برووك : ان الجيل السابق .. كان يثور من فرط الحماس ، وبلا سند يسنده من عقيدة . كان نساؤه يلقين بقبعاتهن فى الهواء ويهتفن : تحيا الثائرات ! » أما جيل نينا فانه يسير قدما ومعه برنامج ورسالة »(١) .

* * *

وقد صور ابسن فى شخصية هيدا جابلر المرأة ، العاطلة ذات الشخصية القوية ، التى لا تجد لطاقتها المخزونة مصرفا ، فضرب بهذا مثلا دراميا لشو . ان هذا الأخير يصف هيدا فى « جوهر الأبسنية » بقوله انها مثال المرأة فى القرن التاسع عشر ، فهى واقعة فى هوة تقوم بين مثل زائفة لا تخدعها ، وحقائق لم يتسن لها بعد أن تكتشفها » (٢) . ونفس هذا الوصف ينطبق على بلانتش ، النمرة العاطلة عن العمل ، التى نجدها فى « بيوت الأرامل » ،

(١) سبق ذكر المصدر . ص ٧٦ .
(٢) ص ٨٥ .

والتى تتبين أن المثل الأعلى للسيدة الكاملة التصرفات ، انما هو عقبة سخيفة فى سبيل تعبيرها الحر الكامل عن نفسها . وبلانش شخصية تثير الاهتمام فى مجموعة شخصيات شو . انها واحدة من قلة من النساء فى مسرح شو ، لهن صفات كريهة . ويقول ايرفين(١) ان شو استلهمها من امرأة لقيها فى الحياة الحقيقية ذات ليلة حالكة ، تضرب امرأة أخرى فى قسوة وحشية على قارعة الطريق . ثم يستطرد قائلا : « على ان هناك ما هو أشد ارتباطا ببلانش من الحياة العامة ، ألا وهو مثال المرأة الأنثى المعروف على أيام فيكتوريا ، فان بلانش هى النقيض المخيف لهذا المثال » . هنا ترتبط بلانش بهيدا جابلر . ان كلا المرأتين تشكل هجاء ذكيا لامعا للمرأة الأنثى ، التى لا عقل لها . وهما تجدان التحلى بفضائل السيدة الكاملة شيئا سخيفا معوقا . وللمرأتين ذكاء ووحشية فى الطبع . وهما فى شئون الحب والجنس مشبوبتا العاطفة ، تودان لو حطمتا الحواجز التى تقف دون تمتعهما ، ولكنهما لا تجرؤان على هذا ، لأن ثورتهما ليست أصيلة . ان هذه الثورة فى الواقع لا تتجاوز السطح . وهى ، كما يلاحظ شو بحق فى حالة هيدا ، ثورة سالبة ، تحطم التقليد ، ولا تتقدم لتكشف الحقيقة وراء هذا التقليد . ونتيجة هذا ان المرأتين منافقتان ، تمارسان ما لا تؤمنان به . وهذا النفاق انما ينطبق فقط على مسائل الغرام والجنس فى المجتمع القائم ، حيث تتمسك كل من بلانش ، وهيدا بالعفة ، وهما لا تؤمنان بها . أما فى باقى قيم المجتمع فانهما تؤمنان بها ايمانا ثابتا . والواقع أن كل ما تأخذه هيدا على مجتمعها هو أن نصيبها من متع هذا المجتمع ليس أكبر مما هو الآن . انها تود لو زادت متعتها ، ولكن قلة ثروتها وافتقارها الى الأصل النبيل يقفان عقبة فى سبيلها . أما بلانش فانها تتظاهر فقط

(١) سبق ذكر المصدر . ص ١٥٩ .

بالثورة على القيم الاجتماعية والمادية لمجتمعها . انها تكره الفقراء ، كما تقول لوالدها فى الفصل الثالث من المسرحية ، وحينما يعيرها هذا بأصلها المتواضع ، ويذكرها بأنها اذا كانت اليوم سيدة راقية فما ذلك الا أنه هو نفسه قد منحها هذه المنزلة ، تشعر بالرغبة فى تحديه وتقول : « وهل تراك ندمت على هذا ؟ » أما هى فانها ليست نادمة ، بل هى حريصة على أن تظل فى مركزها الرفيع هذا ان استطاعت .

واذا كانت هيدا تسعى فى السر الى ارضاء رغبتها الغرامية والجنسية مثلما تفعل بلانش ، فان هذه الأخيرة أجرأ من هيدا فى سعيها ، وأشد نشاطا . ذلك ان شو حينما خلق بلانش كان فى الواقع قد خطا أولى خطواته نحو تطوير نظريته الكوميدية القائلة بأن المرأة هى الطرف المهاجم فى العلاقات الغرامية . ان بلانش تعرض على ترنش أن تتزوجه ، ثم ترفض الزواج منه ، ثم تجره جرا الى أحضانها وهى « مستثيرة ، مقرعة ، نصف مدبرة ، ونصف مقبلة ، توشك أن تدعوه اليها فى سورة من الهياج الحيوانى العريان »(١) .

وهيدا ، هى الأخرى ، تبعد عنها كلا من لوفبورج وبراك بالمسدس ، حينما يوشك غزلهما أن ينقلب الى شىء أخطر من مجرد الغزل . ولقد مضى شو مستخدما هذا العنصر — عنصر الهجوم الجنسى النسائى ، فأدخله فى صميم شخصية جوليا كريفين فى مسرحية « زير النساء » . ان جوليا هى بلانش أخرى ، ومعنى هذا انهما سليلة هيدا . ان بها بعضا مما يبغضنا فى بلانش ، ولها كل وحشية هذه الأخيرة ، وثورتها السطحية على الأخلاقيات المعاصرة ، كما انها ، هى الأخرى ، تسىء استخدام ما لديها من وقت فراغ . ان جوليا هى حالة نفسية تستحق الدراسة مثلما تستحقها كل من بلانش وهيدا .

(١) الارشادات المسرحية . الفصل الثالث .

ويطور شو هذا الطراز من النساء فى شخصية آن هويتفيلد ، (الانسان والسوبرمان) . هنا نجد المرأة العاطلة وقد تبينت لها عملا ورسالة . انها تشغل نفسها بالبحث عن أب للسوبرمان . وهى تجند فى سبيل تحقيق هذا الهدف مبادرتها الجنسية ، وحيلها ، ونفاقها ، ومؤامراتها . وكنتيجة للانشغال بهذه الرسالة ، يفقد طراز المرأة الأنثى — ممثلا فى آن — صفاته الكريهة ووحشيته . وتصبح هذه الصفة الأخيرة جهادا مشكورا فى البحث عن الزوج المثالى . لقد وجدت الثورة المضللة أو الملتوية التى قامت بها هيدا وبلانش مصرفا لها ومنطلقا . ومع هذا المصرف يقوم فى مسرح شو طراز جديد من النساء هو طراز المرأة عميلة القوة الحيوية . لقد دار « مثال المرأة فى القرن التاسع عشر » مع السنين ، وأصبح على مطلع القرن العشرين أمام حقائق جديدة حلت محل الأكاذيب المنبوذة .

* * *

كانت طريقة ابسن فى رسم الشخصيات النسائية ذات أثر طيب على شو . لقد عاونته على أن يخلق واحدة من أحسن نسائه وهى : مسيز وارين . كذلك استطاع شو — بهدى من ابسن — أن ينفذ بعض النفاذ الى صميم شخصياته ، وأن يستخدم التحليل النفسى فى رسمها ، كما فى حالتى بلانش ، وجوليا كريفين ، وكذلك فى حالة ذلك المثل الكامل من أمثلة هذا الطراز من النساء ألا وهو : كانديدا .

كذلك يرجع الفضل — جزئيا — الى ابسن فى تمكن شو من انتاج هذه الدراسة الرائعة المتزنة لشخصية المرأة الجديدة التى سبقها التطور ، والتى تتمثل فى شخصية مسيز كلاندون (« من يدرى ؟ ») . ولعل الطريقة المثلى لتقدير أثر ابسن على فن شو فى هذا السبيل ، أن تكون بمقارنة نساء شو الجديدات كما كان يصورهن فى رواياته ، قبل أن يعرف ابسن ، بالنساء

اللواتى رسمهن بعد معرفته بالنرويجى العظيم . اننا لا نجد فى المسرحيات متوحشات فاقدات الانسانية مثل هاريت رسيل ، فى رواية « عدم نضوج » ، أو ليديا كارو (« مهنة كاشيل بيرون ») أو أجاثا فى « الاشتراكى غير الاجتماعى » . ومن الصحيح أن هؤلاء النساء — كطراز — يعدن الى الظهور فى المسرحيات ، بطريقة أو بأخرى ، غير ان شو كان قد تعلم من ابسن شيئا هاما أفاد منه فى رسمهن ، ذلك هو : الاتزان .

اننا نجد فى المسرحيات لمسة انسانية واضحة تخفف من غلواء ذلك الشعور بالذات وذلك التحدى اللذين يميزان نساء شو فى الروايات . ان كانديدا مثلا ، وهى المرأة المتحررة ، تحب أولادها كثيرا ، وتقف الى جوار الزوج والبيت . وباربارا ، رغم تحفزها للكفاح ، وانشغالها به ، تجد من وقتها ما تصرفه فى تقبيل كازينس ، وهما جالسان فوق الطبلة فى مشهد تلقائى مؤثر بما فيه من انسانية . وحتى ايديث ، فى « الاستعداد للزواج » ، رغم كفايتها الذاتية التى تبلغ حد التوحش ، ورغم عنادها ، تهرب مع زوجها المقبل الى حيث يتزوجان . غير ان أحسن مثل للتوازن الذى يحققه شو بين العواطف البشرية والأفكار الجدية نجده فى حالة مسيز كلاندون . فبالرغم من الغيرة الشديدة التى تبديها على شخصيتها وعقلها فان شو يصفها بقوله : « صوتها وتصرفاتها شديدة العطف والانسانية ، وهى تستجيب بكثير من الاخلاص لمظاهر الحب التى يبديها لها أولادها بين الحين والحين ، تعبيرا عن تقديرهم لها » (١) . ومثل هذه المطاوعة للعواطف كانت — ببساطة — مستحيلة التحقيق لدى نساء شو فى الروايات .

ومن ابسن أيضا ، يبدو أن شو قد تعلم الحيدة فى رسم نسائه . وبينما هو لا يخفى انحيازه للمرأة الجديدة ، نجده يعطى المرأة الأنثى حقها فى

(١) الارشادات المسرحية . الفصل الأول .

التصوير . هو مثلا يرسم فى شىء من العطف كلا من جوديث ، البطلة الرومانتية التى نجدها فى « تلميذ الشيطان » والملكة فى « عربة التفاح » وليدى بريتومارت وابنتها الصغيرة سارا فى « الميجور باربارا » وكثيرا غيرهن ، وذلك بالرغم من انهن يعتنقن آراء ويتخذن مواقف لا يوافق عليها شو المفكر .

أما حين يتخلى شو عن هذا الاتزان ، بل وعن الموضوعية أصـلا ، فى تصوير شخصياته ، ويعتمد اعتمادا كليا على أفكار سابقة فان نساءه يصبحن غير مقنعات كشخصيات . وأوضح مثل على هذا نجده فى حالة آن هويتفيلد . انها نموذج واضح ، وشخصية مجردة ، مصنوعة صنعا . وفيها يقول شو : « حين جلست أشاهد مسرحية « كل الرجال » فى مسرح تشارلز هاوس قلت لنفسى ولماذا لا أكتب مسرحية عن كل النساء ؟ وكانت النتيجة اننى أخرجت آن . ليس كل النساء على غرار آن . وان كانت آن هى كل النساء »[1] . وواضح من هذا ان الشخصية جاءت نتيجـة لفكرة سابقة يسعى المؤلف الى تجسيدها على هيئة آدمية ، ولم تأت وحيا من نساء حقيقيات رآهن المؤلف وأعطاهن تعبيرا دراميا يجمع بين الحقيقة والخيـال .

* * *

وفى كل من ابسن وشو نجد ان الهجوم على المرأة الأنثى انما هو جزء من الهجوم الأوسع نطاقا على أخلاقيات العصر الجاهزة . وحتى فى مسرحية مثل « بيت الدمية » التى اعتبرها أتباع ابسن : المساهمة الرئيسية للنرويجى الكبير فى قضية تحرير المرأة ، نجد العلاقة بين اضطهاد المرأة والعيوب الخلقية الجسيمة للمجتمع واضحة كل الوضوح . أما فى « أعمدة

(١) مقدمة مسرحية : الانسان والسوبرمان ص ٢٨ .

المجتمع » و « روزميرز هولم » فان المشكلة الأخلاقية تغطى على مشكلة حقوق المرأة . بل ان الواقع ان رابيكا ويست ، فى روزميرزهولم » تنكشف أمامنا ، وهى المرأة المتحررة ، فاذا بها انتهازية وضيعة فى أول أمرها . وحينما تحقق خلاص روحهـا فى النهاية ، لا يتم هـذا الخلاص عن طريق ثورة اجتماعية كما فى حالة نورا ، بل عن طريق الخضوع التام للأثر الخلقى الذى ينبعث من زوجها روزمر . وفى « أعمدة المجتمع » يظهر بكل وضوح استئثار المشكلة الخلقية بالجانب الأكبر من الاهتمام ، من دون المشكلة الاجتماعية . وحينما يقول بيرنيك قبل نهاية المسرحية : « هذا أيضا تعلمته فى الأيام الأخيرة : ان النساء هن أعمدة المجتمع » ، تسارع لونا هيسل ، المرأة المتجررة ، الى تصويب خطئه فتقول : « اذن فقد تعلمت شيئا من الحكمة غير ذى غناء ، أيها العزيز .. لا ، يا عزيزى : ان روح الحق وروح الحرية هما أعمدة المجتمع » .

أما فى كتابات شو ، فترتبط حقوق المرأة بمسألة أخرى أعم منها هى مسألة التطور الاجتماعى عامة . وفى هذا يرى شو أن حركة تحرير المرأة تثير مشاكل اجتماعية بالدرجة الأولى ، وأن الحل الواضح لهذه المشاكل هو اعادة تنظيم المجتمع . وبالرغم من ان مشكلة الأخلاق تدخل فى مسرحياته ، مثلما يحدث فى « مهنة مسيز وارين » . فان الكاتب لا يسمح لهذه المشكلة بأن تطمس معالم التحليل الاجتماعى للمجتمع ، والتوصيات التى تنتج عن هذا التحليل . ونفس هذا الموقف نجده فى « بيجماليون » ، حيث المشكلة معالجة من زاويتى الاجتماع والاقتصاد . هذا هو الاتجاه الرئيسى الذى يتجه شو فى مسرحياته . غير أنه فى واحدة على الأقل من مسرحياته هى : « مسرحية فانى الأولى » ينهج نهج ابسن فى احالة مشكلة تحرير المرأة الى ميدان الفلسفة الأخلاقية .

ان ثورة مارجريت على الأخلاقيات الزائفة فى مجتمعها تأتى نتيجة لتحول خلقى ودينى ، فتتجه البطلة الى التمرد بعد ايمان مفاجىء بضرورة هذا التمرد ، وليس بعد تفكير هادىء ، واع ، ومنتظم .

وبهذه الطريقة ، يضع شو نظريته الأثيرة الخاصة بالايمان المفاجىء عن طريق القوة الحيوية ، فى خدمة قضية تحرر المرأة . وقبل هذه المسرحية ، كان هذا الايمان يصيب النساء والرجال على حد سواء ، ويدفعهم الى خدمة القـوة الحيوية بطريقة عامة جدا . ان ديك دادجون ، وبلانكو بوزينت ، وبراسباوند ، وغيرهم من عصاة شو ، لا تطلب منهم القـوة الحيوية أن يفعلوا شيئا على وجه الخصوص . ان الحقيقة تشرق عليهم فجأة ، وتدفعهم الى تغيير وجهـات نظرهم تغـييرا كاملا . أما فى حالة مارجريت ، فان القوة الحيوية تدفع بها الى أن تضع نفسها فى خدمة المرأة بالذات . وفى بادىء الأمر ، يقبض على مارجريت وهى مشتركة فى عملية احتجاج وانتقام واعية ، موجهة ضد رجال البوليس ، لقاء ما اقترفوه من قسوة . وفى السجن ، تتعرف مارجريت على ما تسميه هى « الحقيقة » ، ممثلة فى نساء سكرانات ، وبغايا ، ومطالبات بحرية المرأة . وتتولى واحدة من هاتة المطالبات تلقينها درسا فى الثورة على الرجال . ثم تتتابع أحداث المسرحية ، فتقول مارجريت لأمها فى الفصل الثالث ان أباها يعاملها ، أى الأم ، بنفس الطريقة التى قالت لها تلك المطالبة بحرية المرأة ان الرجال يعاملون بها النساء . ان ذلك الأب يلقى عليها الأحمال والتبعات ، ويمضى هو حرا طليقا . ومن تلك اللحظة تصبح مارجريت مكافحة نشيطة فى سبيل القضية ، انها تدخل فى عراك بدنى مع خطيبها السابق ، لأنه يرفض أن يعامل بغيا من صديقاته معاملة المحترمات من النساء . وهى تفلح فى النهاية فى حمله على الزواج منها .

غير ان ثورة مارجريت ، برغم أنها تتخذ شكل احتجاج نسـائى على الظلم ، لا تقف عند هذا الحد . انها لا تلبث أن تتحول الى هجوم عام على أخلاقيات المجتمع ، وذلك حين تنضم اليهـا مسيز نوكس ، والدة مارجريت .. ان هذه الأخيرة تقول لزوجها فى معرض الحديث عن الثورة : ان صنفين من النساء ينضم اليها . ولكن أحدهما فقط هو الذى يقدر له النجاح فى ثورته . وتمضى قائلة : ان شرط النجاح هو السعادة الداخلية . فاذا كانت لك هذه السعادة ، فستمنحك الروح الحرية كيما تفعل ما تريد ، وستقود خطواتك الى طريق السداد . أما اذا لم تكن لك تلك السعادة ، فأجدر بك أن تتبع الطريق المطروق ، وأن تؤمن بالقيم التى تحدد لك ، لأنك لن تجد غيرها يسندك ويقيمك .

وفى « مسرحية فانى الأولى » تلعب مارجريت دور الثائرة الموهوبة . انها تتمتع بسعادة داخلية . وهذا هو السبب فى أنها ، حتى حينما ترتكب الخطيئة ، فتسكر ، وتلتقط رجلا من أحد الكاباريهات ليزاملها ، وحينما تعربد وتهاجم البوليس ، تقود الروح خطواتها خلال هذه الخطايا جميعا ، وتوجهها وجهة الصواب ، ان النور يتبدى لها . ومن جهة أخرى ، نجد بوب ، خطيبها السابق ، رجلا تقليديا ، تصدر عنه الخطيئة تلصصا ، وليس على سبيل الثورة على الأخلاقيات السائدة . ان مارجريت تعبس فى وجهه ، لأنه وضيع ، شديد الايمان بقيم مجتمعة . وفى النهاية تنجح مسيز نوكس فى تبشيره بالقيم الثورية ، فيقف من أهله موقفا حازما ، ويقرر أن يتزوج من صديقته المومس ، دورا .

تتبين مما سبق أن الفلسفة الخلقية لمسرحية شو تماثل تلك التى نجدها فى « أعمدة المجتمع » ففى هذه المسرحية الأخيرة ، تقوم لونا هيسيل بدور الثائرة الموهوبة ، التى تتحدى بنجاح قيم المجتمع وأخلاقياته . انها تتمتع

بتلك السعادة الداخلية التى تمنح المرء القدرة على الارتفاع عن القيم المعترف بها فى مجتمعه ، وتحديها وكشف مساوئها . ويشترك معها فى هذه الثورة دينادورف . هى الأخرى تجد فى نفسها القدرة على تحدى المجتمع ورفض قيمه الزائفة . وفى الجانب المضاد لكل من دينا ولونا تقف بيتى زوجة كونسول بيرنيك ومارثا ، أخته . فبالرغم من انهما تحسان فداحة الظلم الواقع عليهما مثلما تحسه الأخريان ، فان القدرة على الثورة تعوزهما . وهما لهذا تختاران طريق التضحية .

غير ان المؤلف ، كما تلاحظ برادبرووك ، لا يصدر عليهما حكما بالادانة (١) . انه كمن يقول مع شو : اذا لم تسدد الروح خطواتك ، فأولى بك أن تلتزم الطريق المطروق . والواقع ان فكرة تفاوت أمر الثورة من فريق من الناس الى آخر ، بحيث تكون أمرا طيبا لفريق وسيئا لفريق آخر حسب امكانيات كل منهما ، ليست فكرة طارئة فى كتابات شو وابسن . انها فكرة رئيسية فى التكوين الفكرى لكل منهما . ان كلا من براند ودكتور ستوكمان فى مسرحيتى : « براند » و « عدو الشعب » على التوالى ، مثل آخر من أمثلة الثائر الموهوب ، وان كان ينبغى القول فى حالتيهما ان نجاح ثورتيهما لا يتمثل فى نتائج خارجية ملموسة ، بل فى أن هاتين الثورتين تتمان فى وجه معارضة وحشية ، أو تحت ظروف بالغة الصعوبة . وفى كتابات شو ، نجد فكرة تفاوت الثورة موضحة بطريقة قاطعة فى « تلميذ الشيطان » ، حين ينعى ديك دادجون على نفسه عدم قدرته على العمل الايجابى قائلا لخصمه أندرسون : لو كان بى خير لفعلت من أجلك ما فعلته أنت من أجلى ، بدلا من القيام بتضحية فارغة » . ويطيب أندرسون خاطره قائلا : « ليست فارغة ، يا بنى . ان العالم محتاج للناس جميعا ، القديسين منهم والجنود » .

(١) سبق ذكر المصدر ، ص ٧٣ .

ان ديك دادجون به بعض القوة ، ولكنها لا تكفى كى تجعل منه ثائرا فعالا .

* * *

ولكى يعبر شو عن كل هذه الأفكار تعبيرا دراميا ، نجده يستخدم عنصرين من عناصر تكنيك ابسن هما : المواقف المتوازية ، والمقابلة . ففى « أعمدة المجتمع » ينشىء ابسن موقفا متوازيا بين رئيس العمال أون وبين بيرنيك . وعن طريق هذا الموقف المتوازى تظهر شخصيتاهما ويعلق المؤلف على هاتين الشخصيتين ، أى ان الموقف المتوازى يقوم بوظيفتين فى وقت واحد هما : المطابقة بين الشخصيتين والمقابلة بينهما . وفى حالة النساء ، فى نفس المسرحيتين ينشىء ابسن موقفا متوازيا آخر بين لونا ودينا . وفى هذه المرة تتم المطابقة دون المقابلة ، اذ أن المقابلة تتم فى الواقع بين دينا ولونا من جهة وبين بيتى ومارثا من جهة أخرى . ومن خلال هذه المقابلة الرباعية يجرى قلم المؤلف بالتعليق على الشخصيات .

فاذا انتقلنا الى شو وجدنا أن بوبى ومارجريت فى « مسرحية فانى الأولى » يشتركان فى موقف متواز ، فكلاهما يخرج على الأخلاقيات السائدة . ولكن ، لما كان الهدف الذى يخرج الاثنان من أجله على هذه الأخلاقيات مختلفا فى كل حالة ، فان الموقف المتوازى هنا يؤدى وظيفة المقابلة بين الشخصيتين دون المطابقة . ان المؤلف يستخدمه للتعليق على تقليدية بوبى ، الذى تعتبر ثورته على الأخلاق مجرد خروج تافه الشأن عليها . وحين يجعله المؤلف يقول الكلام التالى لمرجريت ، فهو يريد أن يظهر الفرق الأساسى بينه وبين الفتاة كاملا . يقول بوبى : « ان أية فتاة قد تقع فى مأزق ، اذا لم تأخذ حذرها . ولكنك لست النوع الذى يحب المغامرات . أو على الأقل لم تكونى كذلك حتى الآن » . وتقول له مارجريت فى انفعال :

« لا أحب المغامرات ، ولن أحبها . وأنا لم أفعل ما فعلت من أجل المغامرة يا بوب . بل تصرفت بوحى من أعمق أعماقى » . ان بوب يستطيع أن يغفر « المغامرة » فى الخروج على الأخلاق ، ولكنه لا يغفر التحدى الصريح المتعمد . انه ، كما يريد المؤلف أن يقول لنا ، ذلك النوع الرخيص من الناس الذى يؤمن من الاحترام بمجرد الشكل .

وهناك موقف متواز آخر يشترك فيه والدا كل من مارجريت وبوب . والغرض من هذا الموقف هو المطابقة بين الشخصيات وحسب . ان المؤلف يصور لنا الآباء فى الفريقين بالصورة التقليدية التى نجدها بين رجال ونساء الطبقة الوسطى ، حيث الناس يخشون ألسنة الناس أكثر مما يخشون نقمة الله . ولكن ما ان تمضى أحداث المسرحية حتى تأخذ هذه الصورة تتغير تدريجيا . ان مسيز جيلبى ، والدة بوبى ، تظهر من البداية بوادر من الافتتان بحياة دورا الطلقة المتحللة . انها تنجذب الى طريقتها المنبسطة ، وحيويتها ، وردائها ، وكلامها الشعبى الدارج . أما مسيز نوكس ، والدة مارجريت ، فانها تتأثر بالعمل الجرىء الذى تقدم عليه ابنتها ، وهو الاعراض عن الأخلاقيات الجاهزة ، والتمسك بحق الثائر العبقرى فى الثورة عليها . وقرب نهاية المسرحية تنضم المرأتان الى جانب مارجريت ودورا ، وتعمل مسيز نوكس بنشاط حتى تزوج بوبى من صديقته . الأبوان فقط هما اللذان لا يتغيران ، وانما يكتفيان بتقبل ما يجرى أمامهما دون أن يظهرا الموافقة عليه . وهكذا يتغير الموقف المتوازى فى النهاية ، فيتحول من مجرد محاولة للتعريف بالشخصيات الى شىء من المقابلة بينها .

غير ان هناك نوعا آخر من المقابلة نجده فى كل من : « أعمدة المجتمع » و « مسرحية فانى الأولى » . انه المقابلة بين حياة الاحترام الشكلى من جهة ، وحياة أخرى طليقة لا يرضى عنها المحترمون . وفى المسرحيتين ، تبدو

لنا هذه الحياة الطليقة على صورتين . أما الصورة الأولى فتظهر تحررا أخلاقيا يستتبعه عمل متحرر . ويمثل هذه الصورة لونا هيسيل ومارجريت نوكس . على أن لونا تختلف شيئا ما عن مارجريت ، فانه يبدو انها قد كانت حرة دائما . انها لا تسعى الى الحرية فتحصل عليها ، كما تفعل مارجريت ، بل هى قد تمتعت بها على الدوام . ويصفها شو نفسه بقوله : « انها امرأة حرة بالطبيعة ، استخفت بالمثاليات القائمة ، طوال حياتها » (١) . وفيما خلا هذا ، نجد ان المرأتين تمثلان التحرر الأخلاقى والفيزيقى معا . لونا مثلا تهرب من النرويج ، لتكون الى جوار جوهان ، متحدية بهذا كل عرف . ولكى تضمن لجوهان قوت يومه ، تشتغل بعديد من الأعمال ، يجعلها بعضها تبدو مضحكة للناس . وحينما تعود الى الوطن ، تقف لونا الى جوار دينا دورف ، التى يعاملها المجتمع فى تواضع مهين ، نظرا لماضى أمها . وتسير مارجريت على نفس النهج . فبمجرد تحولها الى الطريق الجديد ، تأخذ فى ممارسة حريتها . انها لا تكتفى بالاعتداء على البوليس ، والعراك مع بوبى ، بل تصادق المومس دورا ، وتصر على أن يعاملها بوبى معاملة لائقة . وهى ، مثل لونا أيضا ، تنجح فى كسب واحدة على الأقل من الشخصيات الرئيسية الى صفها .

والى جوار هذا التحرر الخلقى الذى تحياه الشخصيات ، نجد لونا آخر من التحرر ، تلقائيا وفيزيقيا فى اتجاهه الغالب . فى « أعمدة المجتمع » ، نجد ايماءة الى هذه الحياة ، حينما يأتى الصغير أولاف ، وهو يجرى ، لينبىء الكبار كيف أنه قد كان فى الميناء ، فشاهد فرقة سيرك بأكملها تنزل الى الشاطىء ومعها أحصنة وحيوانات متوحشة (٢) ، وحالما يدخل على

(١) جوهر الابسنية .
(٢) الفصل الأول .

المسرحية هذا الرمز الواضح للحياة الحرة (رمز السيرك بما فيه من تنقل وتحرر من قيود المكان والزمان) تأخذ شخصيات المسرحية تحدد موقفها منه . فمسيز روميل وروزلند يهاجمان أصحاب السيرك ، بينما يؤيد كل من دينا والصغير أولاف الحياة الطلقة . هنا نجد ان المقابلة بين الحياة المغلقة التى يحياها أعمدة المجتمع ، والحياة الطلقة فى العراء ، التى يحياها أصحاب السيرك ، تستخدم وسيلة للتعليق على كل من الفريقين .

وفى « مسرحية فانى الأولى » تمثل دارلنج دورا جانب الحياة المتحررة . فبرغم ان دورا مومس خاطئة ، فان المؤلف يقابل طريقتها الطلقة فى الكلام والتصرف ، وتواضعها ، وتلقائيتها بالجو الخانق الذى تعيش فيه الأسرتان ، فينتصر لدورا على السادة المحترمين .

وليس ثمة شك فى أن شو قد رمى الى أن يفهم نظارته وقراؤه دورا على هذا الضوء . انه يجعلها تصف حادثة طريفة وقعت لها خارج المسرحية ، فقد انتشت بالشراب ذات مرة ، فراهنت بوبى على أن تجعل مدرسه (الذى كان يرافقهما) يجرى بأسرع مما فعل طوال حياته . ويوافق بوبى على الرهان ، فتذهب دورا الى أحد جنود البوليس ، وتسأله فى نبرات صاحية ، غير منتشية ، ان كان يستطيع أن يدلها على ميدان يسمى « جاريكس ماين » . ويقول لها رجل البوليس : « لم أسمع قط عن ميدان فى هذه الناحية بهذا الاسم » . فتقول دورا : « اذن ، فيالك من جندى غبى ، حقير ! » ثم تدفع بقلنسوته الى الأرض . وتكون النتيجة أن تضطر هى والمدرس ، الى الجرى بأسرع ما يستطيعون ، خشية القبض عليهما . أما بوبى الذى لم يكن أقل سكرا من زميليه ، فانه يقف مكانه ، ويضحك من جندى البوليس .

هذه هى الحياة الطلقة التى يقابل شو بينها وبين حياة الاحترام الشكلى

التى يحياها آل جيلبى وآل نوكس ، فيفضل الأولى على الثانية . ولكن فى الوقت الذى يختار فيه ابسن رموزا لائقة بالحياة الحرة ، فان شو لا يحرز مثل هذا التوفيق . ان الشىء الذى يقابل شو بينه وبين حياة الاحترام الشكلى يثير — على أقل تقدير — دهشتنا لصدوره من شو . فالنظرة العاطفية الزائفة التى تصور حياة الدعارة على أنها حياة مرحة تعتبر تقهقرا يصعب علينا تفسيره ، من الموقف الأصدق والأكثر واقعية الذى وقفه شو من الدعارة فى « مهنة مسيز وارين » . ثم ان نفس هذا الموقف يعتبر خطوة الى الوراء أيضا ، اذا قيس بالطريقة الواعية التى اختار بها شو رموزه فى « سوء زواج » حيث تتم نفس المقابلة بين التزمت والحياة الفيزيقية المنطلقة . فى هذه المسرحية نجد ان البهلوانة لينا ، التى تعشق الحياة الفيزيقية المتحررة ، تعتبر رمزا لائقا لهذه الحياة . انها ترتفع عن باقى شخصيات المسرحية ، وتجلب معها قبسا من الهواء الطلق ، يخفف من حدة الجو الخانق الذى تحيا فيه هاته الشخصيات .

ولعله مما يفسر النظرة الملتوية التى أملت على شو اختيار مومس رمزا لحياة حرة ، أن الرسالة التى تريد المسرحية ايصالها للناس قبيحة وزائفة تلك هى : ان الشراب والعربدة ، سواء قام بهما مارجريت أو دورا ، خير من الحياة المحترمة التى يحياها جيلبى أو نوكس . وصحيح أن هذين الأخيرين شخصيتان كريهتان ، ولكن البديل الذى يقدمه شو أسوأ منهما بكثير . ولعل شو كان يحس بزيف آرائه هنا ، فنفى عن مسرحيته مظاهر الجد نفيا يكاد أن يكون تاما ، وأعطاها جرعة قوية من الفوضى الجيلبرتية ، كيما يجعل الطريق أمام مسرحيته سهلا . وهكذا نجد فيها بغيا جيلبرتية ، وخادما جيلبرتيا هو الآخر ، يتبين فيما بعد أن شقيق لدوق ، كما نجد حكاية خرافية وراء المسرحية ، وتقبلا لأشد النتائج بعدا عن المنطق ، الى

جوار اطار مسرحى هزلى ، فيه تقدمة ، ومؤخرة مضحكتان . هـذه هى وسائل شو لانجاز عملية صعبة هى اقناعنا بالمسرحية وهنا يجدر بنا أن نذكر ان الكاتب يلجأ الى حيل فنية شديدة الشبه بهذه ، ليحملنا على تقبل مسرحيات لها رسالات فكرية ضارة تشبه الرسالة الحالية ، مثل (ميجور باربارا) و « مهنة مسز وارين » . على أن من المهم ، فى الوقت نفسـه ، ان نسجـل ان انشغال شو بالنموذج الآدمى الذى تمثله دورا بطريقـة متطرفة يرجع الى كانديدا . ان زوجة موريل هى « مومس » أكثر احتراما لنفسها وأقل انفضاحا من دورا ، وهى تشارك البغى عاطفيتها ، وان كانت تمتاز عنها بأنها غير مضطرة الى ان تذرع الشوارع . ومما له مغزى ان كانديدا تستخدم هى الأخرى كوسيلة مقابلة بين الحياة الحرة والحيـاة التقليدية الضيقة التى يحياها زوجها موريل . ان حياة كانديدا ، الأقـل ذهنية والأكثر حيوية وتحررا ، هى أفضل فى نظر شو من حياة زوجها .

* * *

وتربط فكرة أفضلية الحياة المرحة على الحياة الضيقة بين « مسرحية فانى الأولى » وبين مسرحية أخرى من مسرحيات ابسن هى : «الأشباح»، وهى مسرحية تأثر بها شو تأثرا خاصا . فى هذه المسرحية نجد ممثلين اثنين للحياة الحرة : ممثل ذهنى هو اسوالد ، الفنان الشاب القادم لتوه من باريس وممثل فيزيقى هو ريجينا ، الخادمة ذات الحيوية والشباب . والمقابلة التى يحدثها ابسن بين هاتين الشخصيتين وبين مسيز الفينج والراعى ماندرز ، ممثلى جانب الاحترام ، تعتبر تعليقا لا يشرف على هذا الجانب الثانى ، وكما يحدث فى مسرحية شو ، يكسب ممثلا الحياة الحرة ، بالمثل الذى يضربانه والجدل الذى يدخلان فيه ، واحدا من شخصيات المسرحية الرئيسية الى صفهما .

وفى حالة «الاشباح» نجد أن الشخصية التى تنضم الى المعسكر المضاد هى مسيز الفنج . انها ، مثل مسيز نوكس فى « مسرحية فانى الأولى » ، توافق على أن يتزوج شاب من أسرة محترمة من فتاة فى مركز اجتماعى وضيع ، بل فتاة هى الابنة غير الشرعية لزوجها هى . وحين يضع ابسن كلا من اوسوالد وابيه فى موقف مواز ، فهو انما يطابق بين الواحد والآخر . ان هذه المطابقة هى الشىء الذى تلاحظه مسيز الفنج ، والذى يروعها ، ويدفعها الى الوقوف الى جوار ابنها ، وضد الراعى ماندرز . انها تتبين ان حياتها الماضية كانت غلطة ، وأنه كان من الواجب عليها أن تسمح لزوجها بحياة الانطلاق ، بدلا من أن تحمله على أن يعيش حياة الخداع . لهذا تسمح مسيز الفنج لابنها بأن يشرب فى البيت مقدرة أن هذا خير له من أن يتظاهر بصفة لا يحسها .

ولعل هذا الجانب بالذات من موضوع « الأشباح » هو الذى حمل شو على أن يتقدم بمقترحاته الجريئة هذه ، بوصفها بديلا لحياة الاحترام الشكلى . والواقع أن ابسن أكثر جرأة من شو فيما يتقدم به من توصيات يريد بها أن تحل محل الحياة المقيدة . انه لايتغاضى عن الشراب وحسب، بل وعن المعـاشرة الجنسية بين الأقارب المحرمين والمحـرمات أيضـا . ولكن بالرغـم من أن عقـولنا تسجل تقـززا واحتجـاجا على مقترحات ابسن ، نشعر اننا نملك أن نحترمها ، لأن صاحبها مخلص وجاد فى هجومه على الاخلاقيات الجاهزة ، أما شو ، فان جانب الجدية ينقصه بشكل محزن . انه ينظر الى المشكلة كما لو كانت دعابة كبرى . وهو ، بهذا اللون من التناول ، يأمل فى أن يتجنب اللوم على جرأته . فاذا قرعه ناقد ما على ما تورط فيه من أخطاء ، استطاع أن يرد عليه بقوله انه ليس جادا ، وأنه يتعمد عدم الجد ، وأنه انما يمسك المشكلة فيضعها أمامه رأسا على عقب ،

ليتبين اذا كان فى امكانه ، وامكاننا ، أن يستفيد منها شيئا ، وهى فى هذا الوضع المقلوب . وهذا هو السبب فى أنه يستخدم التكنيك الجيلبرتى هنا مرة أخرى . وفى نفس الوقت ، يستطيع شو أن يقول لنفسه فى السر : انه بمسرحيته هذه قد استطاع أن يكيل ضربة أليمة للأخلاقيات الجاهزة ، دون أن يصيبه من وراء هذا لوم أو عقاب . غير ان ما يحدث فى الواقع هو ما سبق أن حدث فى حالة « الانسان والسوبرمان » . الجد والهزل يتنازلان ، فيكسب المهرج ويخسر الواعظ . وكل الذى نخرج به هو : احساس بالمرارة فى حلوقنا .

* * *

هناك نقطة التقاء أخرى بين ابسن وشو نجدها فيما فعله كل منهما بموضوع أثير لديه هو : الوهم والواقع . ان كلا من الكاتبين قد أخرج مسرحيات تحاول أن تكشف القناع عن المثل الزائفة للمجتمع ، وتشير الى طريق الحقيقة الصارمة . وفى هذه المسرحيات كان العبء الفادح الذى يقتضيه كشف الحقيقة ، وتحطيم الأصنام الزائفة يقع دائما على عاتق الثائر الموهوب ، أو كما يسميه شو فى « جوهر الأبسنية » ، « الرجل الصريح » . انه « الواقعى الأعظم » ، الذى يفتش حنايا قلبه بلا وجل ، فيميز نفسه بهذا تمييزا صريحا من الآدميين العـاديين الذين يعيشون فى جبن وخداع للنفس ، وتقبل قمىء للعرف : غير انه ، برغم موهبة الواقعى الأعظم ، وبرغم أنه يؤمن ايمانا لا يتزعزع فى صدق مثله العليا ، فان مناهجه لتحقيق هذا المثل قد تتعثر لسبب أو آخر . والى جوار هذا ، فهناك رجال ونساء يظنون أنفسهم موهوبين ، فاذا حانت ساعة امتحانهم ، تبين أنه تعوزهم المواهب .

وقبل أن يعرف شو ابسن ، كان الكاتب الأول يؤمن بالثائر بطلا وقائدا

للتطور . وهو يصرح لنا بأن الثائر العاصى كان بطله فى الرواية ، حينما كان طفلا ، وان هذه البطولة تركت فى نفسه أثرا لا يمحى . وحينما كتب شو الرواية ، جعل الثائر بطلا لها ، وخلع عليه كل مقومات السوبرمان ، وصوره لنا على أنه الواقعى الوحيد ، وسط مجموعة من الحالمين ، وخادعى النفس ، ومتبعى العـرف من العقيمين . وهكذا نجـد فى روايتى : « العقـدة اللامعقولة » ، و « الاشتراكى غير الاجتماعى » ، اثنين من السوبرمان ، مشتبكين فى حرب متصلة مع العرف القمىء ، والمثل السخيفة التى يعتنقها كل من يتصل بهم من الناس . ولقد أفاد شو فى تصويره لثوار رواياته من تجربته الشخصية ، ومن مزاجه ، ومن المناخ الثقافى الذى ساد أواخر القرن التاسع عشر . هذا هو حال أبطال الروايات . فما حال ثوار المسرحيات ؟ هل يمتون بشىء الى ثوار ابسن ؟

يجب أن نقرر أولا أن الصيغة العامة التى تنتظم موضوع « الوهم فى مواجهة الحقيقة » ، والتعديلات التى أدخلت على هذه الصيغة ، موجودة فى مسرحيات الكاتبين معا . وهكذا نجد فى كل من ابسن وشو ، الثائر شاكى السلاح ، يقود ثورة ناجحة ضد المجتمع . كان هذا شأن نورا (بيت الدمية) وڤيڤى وارين (مهنة مسيز وارين) . ثم اننا نجد أيضا المثالى الذى يتظاهر طوال حياته بأنه واقعى ، ثم يكتشف هو نفسه ، فى النهاية ، أنه فى أعمق أعماقه ليس أقل عبودية للمثال من أسوأ المثاليين . وهذا النوع من الثوار تمثله فى ابسن مسيز الفنج (الأشباح) وفى شو عدد كبير من الأبطال بينهم بلنتشيللى (الانسان والسلاح) . وموريل (كانديدا) . وهناك بعد هذا : الثائر ذو الكفاءة ، الذى يعرف الحقيقة ويحارب من أجلها ، ولكنه يفشل فى كفاحه ، بتأثير مؤامرات صغيرة ، يقوم بها رجال وضيعون ، يؤثرون مصلحتهم الفردية . ويمثل هذا الفريق دكتور ستوكمان (عدو

باردة ، فاذا بها تنكمش وتختفى . ونفس هذا القول ينطبق على براسبلوند وتانر ، وكلاهما يشبه هيلمر فى أن سيدة ذكية تحطم مثله ، بما تقدمه من أفكار وما تأتيه من أفعال .

من المحتمل تماما أن يكون شو قد تأثر بابسن حينما وضع الثائرة العملية من نسائه فى مواجهة الرجل التقليدى ، فان هذا موقف نجده فى عديد من مسرحيات ابسن مثل « أعمدة المجتمع » حيث تتكفل لونا بكشف الستار عن أخطاء ونواقص بيرنيك .

الشعب) ، وجون (القديسة جون) وقيصر (قيصر وكليوباترة) ، وكلهم يبدى لنا شخصية الثائر الذى تفوق عظمته عظمة العصر الذى يعيش فيه . وليس من شك فى أننا نستطيع أن نزيد هذه القائمة طولا بعديد من الأمثلة . فما الذى نستخلصه منها ؟ هل تأثر شو تأثرا مباشرا بابسن حينما تبنى موضوع : « الوهم فى مواجهة الحقيقة » ، والصيغة الفنية التى اشتملته ؟

لقد حاولنا فى الفصل التالى أن نوضح ان موضوع « الحقيقة والوهم » كان يمثل شيئا حيوى الأهمية بالنسبة لشو . انه موضوع خاض فيه تجارب عملية ، وشغل به انشغالا تاما ، من ناحيتى الدراما والفكر . ولهذا فليس من التجنى على الحقيقة أن نقول ان شو كان ، لا مفر سيكتب مسرحيات عن هذا الموضوع ، وجد ابسن أم لم يوجد .

غير انه من العدل أيضا أن نقرر أن وجود ابسن فى الميدان ، وانشغاله هو الآخر بنفس الموضوع قد أثر فى شو أثرا عميقا . اننا نعرف ، مثلا ، أن شو يقدر كثيرا ما يعتقد أنه أهم نصيب ساهم به ابسن فى بناء المسرح الحديث ألا وهو : التراجيكوميديا . ولما كان شو يرى فى موضوع « الحقيقة والوهم » مدعاة للكوميديا والتراجيديا معا ، فلابد أنه تأثر الى حد ما خطى النرويجى الكبير ، وهو بسبيل خلق شخصيات أبطاله ووضعها فى المواقف الدرامية المختلفة التى تخيلها لها . ان شو نفسه يعترف بهذا ، فيما يبدو ، حين يقرر ، فى مقدمة كتبها لكتاب وليم ارشر المسمى : « عالم المسرح عام ١٨٩٤ » ما يلى : « ان سير جوس (الانسان والسلاح) مثله فى هذا مثل هيلمر فى (بيت الدمية) ، هو بطل مرسوم من وجهة نظر امرأة » .

ويمكن أن نضيف الى سيرجوس : موريل أيضا (كانديدا) ، الذى تحطم ثقته فى نفسه تحطيما لا يرحم امرأة تلمس هذه الثقة لمسة واحدة

الفصل الثامن

أفكار شو

كتب ايريك بنتلى يقول : ان شو فنان فى المحل الأول . ومسرحياته لا يمكن أن تنفصل عن أفكاره ، ذلك ان شو ، مثله فى هذا مثل كل فنان أديب ، انما هو ذلك الطراز من الفنانين الذى يسميه فلوبير « مثلث الفكر » ، أى الفنان الذى يفكر بخياله على عدة مستويات فى وقت واحد . وبالرغم من أنه يتخذ مادة له : موضوعات مجردة مثل الاقتصاد ، فان علاجه لهذه الموضوعات ليس مجردا بدوره . انه علاج فنى . ان شو لا يبشرنا وحسب بفضائل العاطفة ، بوصفه فيلسوف « اللامعقولية » ، بل انه كذلك يجسد العاطفة أمامنا كما يفعل الفنان . وبين أعمق ما يجسده لنا شو من أحاسيس شعور واضح بفشل تلك « الأفكار » التى تعتبر عادة جماع شو نفسه [1] .

على ضوء من هذه الكلمات والأحكام ، سيبحث هذا الفصل أثر أفكار شو على فنه . سنتعرض بالمناقشة للأشكال الفنية لهذه الأفكار ، أكثر مما تتعرض للأفكار نفسها ، وسنحاول أن نقدر أثرها فى تكنيك شو . وسيحاول الفصل أيضا أن يثبت ان ثمة نضالا كان يدور فى نفس شو بين الفنان وبين الواعظ . وقد كان هذا نضالا هاما بالنسبة لفن الكاتب لأنه أضفى على مسرحياته احساسا واضحا بالصراع . وسترى فيما يلى أن شو ظل دائما

(١) سبق ذكر المصدر ، صفحتا ٢٠ ـ ٢١ .

يحاول التعبير الدرامى عن هذا النضال ، يعود اليه بين الحين والحين ، ويتأمله من زوايا دائمة التفاوت ، ويستخدم فى هذا التعبير صيغا درامية متنـوعة .

على أنه من الواجب ، كى تتفهم أصل هذا النضال وطبيعته بصورة أوضح ، أن نعرض بايجاز لفلسفة شو ونظرته الى الحياة .

يتحدث شو فى مقدمة رواية « عدم نضوج » عن أهمية تكوين منهاج فكرى ونظرة للحياة يستهدى بهما فى أعماله ، فيقول : « كنت اذ ذاك أملك الاتجاه الأدبى ، ولم يكن ينقص ما لدى من موهبة مزدوجة للنقد والابداع ، الا أن أحصل لنفسى على فهم أنضج للحياة ، فى ضوء نظرية مفهومة . وبالاختصار ، كان ينقصنى دين ما ، أدفع به هذه الموهبة فى طريق النصر » .

والمتتبع لتطور حياة شو الفكرية ، يجدها تحكى قصة اكتشافه ، على المدى ، لهذه النظرية ، وقد شاءت الظروف أن تكون هذه هى النظرية الاشتراكية ، وتروى أنباء محاولاته الدائمة لتحويل هذه النظرية الى دين يرضى فى نفسه مشاعر أكبر وأعمق من مجرد تطلعه الى اعادة تنظيم المجتمع .

ومنذ البداية ، نجد فى شو هذه الرغبة المتأصلة لاستخدام الاشتراكية كنقطة البداية لأعمال أعمق وأوسع أفقا . وفى هذا الصدد يشير بنتلى الى مخطوط لم ينشر بعد [1] ، يقول فيه شو : « خلاصة القول ان علينا أن نحيل الاشتراكية الى دين . علينا أن نستعين برغبتنا التلقائية فى تحقيق الاشتراكية ، ولا نلجأ لعقولنا الا لايجاد وسائل هذا التحقيق . وهذا أمر لن نصل اليه بغير اعتبار الارادة طاقة خالقة ، كما ذهب اليه لامارك ،

(١) حتى وقت طبع الكتاب ١٩٤٧ .

والأعراض نهائيا عن الداروينيه والماركسية وكل النظريات التى تؤمن بالجبرية الميكانيكية فى التطور » . أى ان الاشتراكية ينبغى فى حساب شو أن تكون السبيل الواعية ، والعقلية ، لتحقيق لون من ألوان الحياة ، الايمان به والرغبة فى وجوده كلاهما لا عقلى وتصوفى فى جوهره .

وواضح من هذا النص ان فهم شو للاشتراكية فريد فى نوعه . وهذه حقيقة جوهرية الأهمية ، بالنسبة لكل محاولة لتفسير تطورات شو اللاحقة . فلابد أن هذه الحقيقة ساهمت بنصيب ملحوظ فى حمل شو على تبنى الطريقة الفابية فى الاشتراكية ، بدلا من الطريقة الماركسية . ولا ريب أن الكاتب قد وجد فى الفابية من الأعراض عن القطعية فى التفكير، والانصراف عن التحديد الواضح للمبادىء ، ما أتاح له أن يتصرف بحرية داخل اطاره الاشتراكى . أضف الى هذا أنه اعتنق الفابية ليس كمجرد واحد من أتباعها ، بل كمساهم أصيل فى ارساء قواعدها الفكرية . وقد كان من أثر مساهمات شو فى الفكر الفابى ، ان أخذ الفابيون بفكرته التى ترمى الى وضع قيادة الجماهير فى أيدى فريق من ذوى العقول العبقرية ، بدلا من القادة العاديين .

ومهما يكن من أمر فقد اعتنق شو الفابية ، وآمن بالمبدأ الذى ذهبت اليه ، ألا وهو ان التطور الاجتماعى لابد أن يتم تدريجيا ، وبالوسائل السلمية ، وعن طريق التسرب الى كل الطبقات . ان من واجب الفابيين أن يوجهوا دعوتهم الى الطبقات جميعا ويشرحوا لأفرادها قضية الاشتراكية ، آملين أن يجندوا لهذه القضية فئات منهم . ولقد قبل شو مبدأ التطور السلمى للمجتمع لأنه ، على خلاف الماركسية ، كان لا يؤمن بالصراع الطبقى ، ولا هو كان يرى أن البروليتاريا هى الطبقة الثورية الوحيدة ، أو أن قطبى القضية فى معركة التطور الاجتماعى هما العمال والرأسماليون .

انه كان يعتقد أن [illegible]
بين هؤلاء التابعين نفرا من العمال وأصحاب الحوانيت) وبين أولئك الذين ينتجون الثروة القومية ، وقد أدرج بين هؤلاء العاملين النشطين من رجال الصناعة .

ولقد استوحى شو هذا التقسيم للقوى الاجتماعية من نظرته الأخلاقية للمجتمع . ذلك ان شكوى شو من المجتمع الرأسمالى كانت فى أساسها شكوى أخلاقية . لقد أفزعه ذلك التبديد المريع للطاقات البشرية والطبيعية الذى يتسبب فيه المجتمع الرأسمالى . وكل مساهمة فى توطيد أركان هذا المجتمع ، سواء جاءت عن طريق رأسماليين أو عن طريق عمال يستأجرهم الرأسماليون كانت أمرا كريها بالنسبة اليه . لهذا لم يستطع شو أن يتقبل النظرية الماركسية التى تقول ان العمال هم ، بحكم وضعهم ، أنصار الفردوس العالمى المقبل ، بينما ان رجال الصناعة هم أعداء هذا الفردوس .

ولعل هذا التفسير الذى ذهب اليه شو لمنشأ الشر فى المجتمع أن يكون منبثقا من عدم ايمان الكاتب بالقدرات السياسية والعملية للرجل العادى ، وبخاصة العامل الذى يعيش فى المجتمع الصناعى .

لم يكن شو على استعداد لأئتمان الرجل العادى على حكومة البلاد . انه كان يؤمن بضرورة قيام حكومة للشعب ، ولكن على ألا يقوم الشعب بحكم نفسه ، فان الوقت ، فى رأيه ، لم يحن بعد ليحكم الناس أنفسهم بأنفسهم . ولابد قبل أن يتم هذا من أن يعمر الأرض طراز نادر من الرجال هم ذرية السوبرمان . هذه الذرية ستأخذ على عاتقها مهمة تحقيق « الجنة على الأرض » التى سوف تسمح وحدها بقيام حكومة حقيقة للشعب وبالشعب . وستستخدم هذه الذرية ، لتحقيق أهدافها ، وسائل الاشتراكية

وطرائقها ، ولكنها ستكون مدفوعة دائما بالارادة المقدسة التى تكمن فى القوة الحيوية ، وعلينا ، لكى تنتج ذرية للسوبرمان أن نريد هذا العمل ونلح فى ارادتنا له ، مستفيدين مما وصلنا اليه من فهم لقوانين علم الأنساب المتطورة . ويقضى واحد من هذه القوانين بأن يضع السوبرمان نفسه فى خدمة المرأة المتعاملة مع القوة الحيوية ، وهى المرأة التى وقفت كل نشاطها وحيويتها على واجب البحث عن أب للسوبرمان . غير ان شو اكتشف فيما بعد ان من الممكن انتاج السوبرمان بطريقة أخرى ، هى طول العمر . ان على الحكماء بين الناس أن يستخدموا قوانين علم الأنساب المتطورة كى يطيلوا فى أعمارهم . وهنا أيضا عليهم أن يريدوا طول العمر ، وأن يلحوا فى ارادته ، حتى يصبحوا فعلا رجالا ونساءا عتيقين وعتيقات ، ويتحولوا الى أفكار بأجساد منكمشة ، قد تقدم بهم المسير نحو المرحلة النهائية من مراحل التطور وهى دوامة الفكر الخالص .

ووراء كل هذه الأفكار والآراء يكمن دين شو — اعتقاده بأن القوة الخالقة فى الكون ليست واعية وعيا كاملا ، وأنها ، على عكس آلهة الأديان التقليدية ، قوة متطورة دائما ، لا هى قادرة على كل شىء ، ولا هى عالمة بكل شىء ، وانما هى دائمة الوقوع فى أخطاء ، اذ هى تتحسس طريقها الى تحقيق الحياة الطيبة والناس الطيبين . ويعتبر الانسان أكمل ما وصلت اليه القوة الحيوية حتى الآن ، غير ان الانسان لا يكفى . انه أبعد ما يكون عن الكمال المطلوب . فهو لا يفتأ يرتكب أخطاء تصل فى خطورتها حد الانتحار . فضلا عن أن القوة الحيوية تشك فى مستقبله شكا كبيرا . فهو اما أن يلائم بين نفسه وبين الظروف الجديدة التى فرضتها عليه الحضارة الصناعية ، واما أن تجد القوة الحيوية نفسها مضطرة الى احلال كائن آخر محله ، يكون أفضل منه ، وأقدر على خدمة أغراضها . وهذا التلاؤم يمكن أن يتم عن طريق الاشتراكية — اشتراكية شو :

وهكذا يلتقى الفكر السياسى مع الفلسفة الحيوية فى كل ... ما أطلقناه عليه هنا عبارة : أفكار شو .

* * *

من المهم ، لكى نمضى بنجاح فى تحليل الأشكال الفنية التى أعطاها شو لأفكاره هذه أن تتبين أن الكاتب قد اعتنق الفابية اعتناقا حرا ، وليس جامدا .

فكما انه رفض أن يصبح اشتراكيا اتباعيا ، كذلك أعرض عن الفابية المتجمدة على الحرف . لقد كان ثم خلافات هامة بينه وبين الفابيين . وأبرز هذه الخلافات كان يدور حول مبدأ التطور السلمى للمجتمع . لقد تقبل شو هذا المبدأ تقبلا غير نهائى . رأى فيه مجرد حيلة ، أو لونا من ألوان التكنيك فى حرب طويلة المدى تتطلب خططا متفاوتة بتفاوت المراحل .

وهكذا نجده فى عام ١٩٠٤ يقول فى مجلة « كلاريون » ان العمل البرلمانى والثورة التى تستخدم القوة القاهرة ، طريقتان لا ينبغى أن تعارض احداهما الأخرى أو تستبعدها » . ان العمل البرلمانى هو عادة ، المرحلة الأولى من مراحل الحرب الأهلية . انه يوضح القضية ويجلوها أمام رجل الشارع ، وهو يستثير الشعور العام ، وحينما يكون الجانب الرجعى غير مستعد للقتال ، ويكون الجانب التقدمى مستعدا ، يتم حسم القضية بلا دماء . ومن المحتمل أن تستسلم الرأسمالية بلا قتال ، غير أننى أصرح بأن أى سياسى يعتمد على هذا الاحتمال يعتبر فى رأيى مفرطا فى التفاؤل . ان خطأ رجال المتاريس من زملائنا الغلاة فى الثورة لا يعود الى اعتقادهم بأن الثورة ينبغى أن تتم عن طريق القوة القاهرة ، بل يرجع الى أنهم يبدأون نضالهم بهذه القوة القاهرة » (١) .

(١) سبق ذكر المصدر . ص ٣٦ .

وفي العشرينيات من القرن الحالى ، وبعد الحرب العالمية الأولى ، وثورة أكتوبر السوفييتية أخذ شو يميل الى الاعتقاد بأن الوقت قد حان لاستخدام القوة فى استحداث الثورة . وينقل عنه بنتلى (١) قوله فى هذه الفترة : « أظن ان نظام الملكية الخاصة عندنا لن تحل مشكلته دون استخدام القوة ، مالم تتبين نهائيا انه ما دامت القوة العنيفة تحمى هذا النظام ، فليس سوى هذه القوة شىء يسقطه » . وهــذا الاعتقاد بضرورة الالتجاء — فى النهاية — الى القوة القاهرة لتحقيق التطور الاجتماعى يبدو أنه كان كامنا فى نفس شو طوال الوقت الذى كان فيه يعمل من أجل التطور السلمى للمجتمع . لقد دعّم هذا الاعتقاد من ايمان شو بالأثر الطيب الذى يتركه فى الناس قيام رجل قوى بينهم يأخذ بخناقهم جميعا — من رجال صناعة وعمال ، ومستغلين وضحايا استغلال — ثم يدفع بهم الى طريق العدالة الاجتماعية ، مستخدما فى هذا أساليب استبدادية ، تحقيقا للصالح العام . واننا لنجد التعبير الدرامى عن هذا المعتقد فى مسرحيات مثل : « ميجور باربارا » ، و « عربة التفاح » و « على الصخور » . ولقد كان هذا المعتقد نفسه العذر الجوهرى الذى تعلل به شو لتأييد الديكتاتوريين الذين يرسمون لأنفسهم مناهج واضحة للاصلاح الاجتماعى والاقتصادى .

غير ان قبول شو مبدأ التطور السلمى لم يكن حرا وحسب ، بل كان مشوبا أيضا بشىء من القلق . ففى أعمق أعماقه ، كان يهمس له هامس بأن لونا من ألوان العمل المباشر ضرورى منــذ البداية . ويروى لنا هندرسون (٢) كيف ان شو كان يحاضر جمعا من الناس ذات مساء ، ويحاول أن يثبت لهم ان الاشتراكية لا تكفى فى حد ذاتها لكى تدل المرء

(١) نفس المصدر ، ص ٣٧ .
(٢) هندرسون : ص ١٧٠ — ١٧١ .

على الجانب الذى ينبغى أن ينضم اليه فى أى نزاع سياسى ، فسمع عاملا يقول لامرأته ، وهما يسيران خلف شو ، عندما أسمع رجلا ذا عقل يتحدث بهذه الطريقة طيلة أمسية كاملة ، أشعر اننى فى حقارة الدودة .

سمع شو هذا الكلام فأحس بخجل شديد من نفسه . وشــعر أنه أتعس رجل على سطح الأرض ، مع انه كان واثقا من أنه ألقى الى الناس بأحسن ما عنده .

ونفس هذا القلق الذى أحسه شو فى هذه المناسبة ، كان من نصيبه فى مناسبة أخرى أقل من هذه هدوءا . كان هذا ابان المظاهرة المعروفة باسم : يوم الأحد الدامى . وكان شو قد خطب فى جمع من الناس فى كلاركينويل جرين ، ودعا مستمعيه الى أن يسيروا قدما فى اصرار ، وانما فى نظام ، الى ميدان طرف الغار ، ليتحدوا ما ادعاه البوليس لنفسه من حق فى فض اجتماع كان يزمع عقده هناك . وعند بلومزبورى ، هاجم البوليس طليعة المتظاهرين ، وأكرههم على الفرار المشين ، بعد أن أعمل فيهم هراواته . وهنا اندفع رجل منهم الى شو صائحا : « شو . قدنا . ماذا نحن صانعون ؟ » فأجاب شو : « لا شىء . ليحاول كل منكم أن يصل الى الميدان بأية طريقة يستطيع » .

وقد انتهت المسألة كلها بهزيمة فاضحة للجميع . غير انها كانت ذات أثر عميق على شو (١) . فبعد يوم أو يومين من هذه المظاهرة الفاشلة ، استوقف شو واحد من الذين استمعوا الى خطابه قبل المظاهرة ، ولامه لوما مرا على دفعه المساكين من الناس الى هزيمة لم يكن يملك لهم منها خلاصا . ولم يحر شو جوابا أمام هذا الاتهام . ذلك انه لم يعتبر نفسه قط زعيما بين الزعماء ، ولم يحس أبدا بواجبات الزعيم . وهو كغيره من الديموقراطيين فى القرن التاسع عشر ، كان يفترض ان الشعب يملك

(١) H. Pearson, Bernard Shaw, pp. 18-82.

القيادة ، والمبادءة والحكمة السياسية فى داخل نفسه ، وانه هو نفسه لا دور له فى هذا كله خلاف دور البوق المردد للآراء الاشتراكية . اذ ذاك تذكر شو كيف انه فى وسط المعترك لم يستطع أن يجيب بشىء مفيد على دعوة الرجل الذى هتف به صائحا : شو . قدنا . قل لنا ماذا نحن فاعلون ، فكشف بهذا عن عجزه التام . ولقد تيقظ شو اذ ذاك لنفسه ، ولكنها كانت يقظة مرة ، وان جعلته يعرف تماما حدود نفسه وقدراته (١) . لقد انفضح شو أمام نفسه وظهر له أنه جعجاع كثير الكلام ، لا ذرة فيه من القائد العملى الشجاع . ولابد أنه شعر اذ ذاك ، كما سبق أن شعر فى المناسبة التى أشار اليها هندرسون ، بأنه مجرد دجال . ورغم مرارة هذا الاكتشاف ، فانه فيما يظهر قد أثار روح الدعابة المتمكنة من نفس شو ، فقد روى بيرسون حادثة أخرى وجد شو نفسه فيها وراء رجل يدعى كانينجهام جريهام ، وكان أحد القلائل الذين ثبتوا أمام البوليس فى يوم الأحد الدامى . وكان شو قد فرغ لتوه من القاء محاضرة ، فسأل واحد من الحضور كانينجهام هذا : « من هو هذا البرنارد شو ؟ وماذا فعل للناس ؟ » فأجابه كانينجهام : « انه كان أول من فر من ميدان طرف الغار يوم الأحد الدامى » . وسمع شو هذا ، ولم يجد غضاضة فى أن يحكيه لكل من لقيه من أصدقائه ، معلقا عليه بقوله : أن كانينجهام قد أعطانى فوق ما استحق . اننى لم أظهر من الحكمة ما يدفعنى حتى الى مثل هذا التصرف (٢) .

ولقد ظل المغزى المتخلف من حادثة يوم الأحد الدامى ، ومن الحادثة الأخرى التى ذكرها هندرسون يتردد وقتا طويلا فى نفس شو ، ويشغل عقله . وأخذ الكاتب يعبر فى مسرحية اثر أخرى عن هذه المغزى ، من

(١) بيرسون – سبق ذكره . ص ٨٥ .
(٢) نفس المصدر ص ٨٤ .

زوايا متفاوتة ، فاستغل الامكانيات الكوميدية لموضوع الجعجاع والمثالى الخائب فى مسرحياته الأولى ، وأتبع هذا بالامكانيات التراجيكوميدية ، والامكانيات التراجيدية الخالصة فى بعض الأحيان .

وفى أثناء هذا كله ، ظل شو يعمل ويجند الرأى العام حول طريقة للعمل تختلف عن تلك التى ظل الفابيون يتبنونها حتى عام ١٩١٩ ، (أى طريقة التسرب السلمى الى المجتمع بالآراء الاشتراكية) . على العكس من هذه الطريقة ، عمل شو على أن ينسلخ بالاشتراكيين من حزب العمال ، الذى لم يكن شو يعتبره أكثر من جناح راديكالى من أجنحة نقابات العمال ، والذى كان يتهمه بتزييف قضية الاشتراكية ، اذ كان حزب العمال يؤيد المنتج ضد المستهلك ، والعامل ضد صاحب العمل ، بينما كان من الواجب ، فى رأى شو ، أن يؤيد الحزب كل العاملين ضد كل الكسالى . لهذا أراد شو أن ينزع الاشتراكيين من حزب العمال ، ويكون منهم جماعة متحدة ، ملتئمة تحوى قادة وخبراء ، وتضرب المثل الأعلى للأحزاب الراديكالية جميعا (١) .

ومن الدراسات التى قام بها فيما بعد الحربين كل من سيدنى وبياتريس ويب ، فى موضوع النقابات العمالية ، استخلص شو النتيجة التالية : وهى ان النقابات انما هى رأسمالية البروليتاريا . فعندما يتكتل العمال سويا ، ليدافعوا عن مبدأ بيع قدرتهم على العمل لقاء أعلى الأجور ولأقل عدد ممكن من الساعات ، تكون الرأسمالية البروليتارية قد اكتملت شكلا وموضوعا . وعلاوة على هذا ، فمادام المثل الأعلى أمام زعيم النقابة هو الرأسمالية العمالية ، التى تمنحه هو — دون غيره — الأرباح ، فلا مفر ، فى رأى شو ، من اعتبار الحركة النقابية منضمة الى الرأسماليين فى انشاء

(١) بنتلى . سبق ذكره . ص ٤٢ .

شىء لم يتنبه الفابيون الى قيامه الا وهو : رأسمالية الدولة .. أو اشتراكية الانتاج وحده دون اشتراكية التوزيع (١) .

هذه اذن خطوط عريضة لبعض الأفكار الجوهرية فى فلسفة الحياة الخاصة بشو . ويتضح من هذه الخطوط ان ذلك اللون من الاشتراكية الذى اعتنقه شو هو القوة المحركة لهذه الفلسفة . لقد أراد شو أن تقوم بين الناس دولة اشتراكية ، وفى خلال بحثه عن وسائل وأساليب لتحقيق هذا الحلم ، اعتنق الكاتب آراء ووجهات للنظر أعمق من الاشتراكية أساسا ومستوى ، ولو انها لا تتعارض فى جوهرها مع الاشتراكية . ولقد أرضت الوحدة المتكاملة التى صنعها شو من أفكاره العديدة هذه ، ما كان يحسه فى نفسه منذ البداية من رغبة فى تحويل الاشتراكية الى دين يعتمد على الارادة الغامضة التى تكمن وراء التطور أكثر مما يعتمد على عقل الانسان . وهكذا استطاع شو أن يجمع بين آراء عقلية ولا عقلية ، فى كل فنى متسق جعل من مسرحياته أمثلة موضحة له .

وسنحاول فى المناقشة التالية أن نحلل التجسيدات الدرامية التى أخرجها شو لأفكاره ونحدد الأثر الذى تركته هذه الأفكار على تكنيك الكاتب .

* * *

حينما تحول شو الى الكتابة الى المسرح فى أواخر القرن التاسع عشر ، كان قد أصبح اشتراكيا . وفوق هذا ، كان قد ساهم مساهمة ايجابية فى الجهود المبذولة لنشر الاشتراكية ، بما فى هذا القاء المحاضرات ، وكتابة النشرات بل ، كما رأينا ، الانضمام الى مظاهرة سياسية كادت تتحول الى

(١) نفس المصدر . هذا وقد كان من رأى شو أن يستبدل بهذا الوضع وضع آخر يقترحه هو ، هو : الكفاح لتأميم النقابات ، وفرض مبدأ العمل الاجبارى للجميع .

تمرد عام . فماذا كان تأثير هذا العامل الواحد — الاشتراكية — على تكنيك شو ؟

يجيب على السؤال شو نفسه فى مناسبات متعددة . ويقول فى احدى هذه المناسبات : ان الاشتراكية جعلته يقرر الانصراف عن مجرد رسم الشخصيات واقامة النماذج الفنية لأفراد مثاليين ، ويكتب من فوره رواية تأخذ بخناق المشكلة الاجتماعية كلها أخذ عزيز مقتدر .

كان هذا فى أيام شو الأولى — أيام كتابة الروايات . فلما جلس يكتب أولى مسرحياته ، كان قد تعرّف الى ماركس وسيدنى ويب . أما الأول فقد جعل منه رجلا — على حد تعبير شو نفسه — وأما الثانى فقد منحه نفاذا فى النظرة الاقتصادية جعله يهضم ماركس ويتبين بعضا من أخطائه . ويقرر شو صراحة أنه بدون ويب ما كان ليقدر له أن يصبح شيئا آخر غير مجرد حكيم أدبى سطحى على طريقة كارليل وراسكين (١) .

على أن شو لم يدخل عالم المسرح وهو متمتع باعتقاد راسخ فى الاشتراكية . ان هذا الاعتقاد تعرض لهزات محسوسة فى السنوات التسعة التى سبقت كتابة شو للمسرح ، والتى قضاها المؤلف فى الدعاية النشطة لمبادئه . وكان بين ما حدث لشو فى تلك المدة احساسه بخيبة أمل غير قليلة فيما يخص السرعة التى قدر ان الدولة الاشتراكية ستقوم بها . وهو نفسه يعترف بأنه قد داعبه الأمل فى أن تقوم هذه الدولة بعد مضى عدد غير كبير من السنين . كان ذلك فى الثمانينات من القرن الماضى ، وقد وصف شو الآمال الكبار التى كان يعلقها على سرعة تحقيق الاشتراكية بقوله « أذكر أننى سئلت فى اجتماع عام ، وفى شىء من السخرية ، عما أتطلبه من وقت لتحقيق الاشتراكية من الناحية العملية ، لو قدر لى أن أتسلم السلطة . لقد

(١) Sixteen Self Sketches, p. 82.

أجبت اذ ذاك ، فى تواضع شجاع ، اننى أظن ان أسبوعين يكفيان لهذه المهمة ويزيدان . فاذا أضفت الآن اننى كثيرا ما كنت أتلقى التهانى على كونى واحدا من متعقلى الاشتراكيين ، أمكنكم أن تقدروا الحماس الشديد الذى كان يصاحب معتقداتنا ، والنزق المسرف الذى كان يسم أفكارنا العمليـة » (١) .

ليس من التجنى فى شىء أن نفترض أن تحطم هذه الآمال الكبار قد كان له أثر على معنوية الشاب شو . ولابد أن الفشل المهين الذى قدر ليوم الأحد الدامى ، والمغزى الخطير الذى تخلف منه ، بالنسبة لشو والحركة الفابية كلها ، قد زادا من شعور الداعية الصغير بخيبة الأمل ، ليس فى الاشتراكية نفسها انما فى الوسائل التى اتبعت حتى ذلك التاريخ لتحقيق الاشتراكية . لقد أوضح يوم الأحد الدامئ لشو ان الناس لم يكونوا متهيئين للقيام بثورة ، وان تحقيق الاشتراكية مسألة ستطول ، وأنه هو شخصيا غير مهيأ أصلا للعمل المباشر . لهذا كان عليه أن يبحث عن بديل للدعاية النشطة لآرائه . ولقد وجد شو هذا البديل فى المسرح .

أما الدليل على أن ثمة شكا كان يتسرب اذ ذاك الى عقل شو فيما يخص وسائل تحقيق الاشتراكية فاننا نجده فى بعض ملحقات المسرحيات وفى المسرحيات نفسها . ففى « دليل الثائر » ، الملحق بمسرحية « الانسان والسوبرمان » ، نجد شو يلمح الى أن شيئا من هذا الشك قد داخله فعلا . انه يقول : « كل الذين حققوا لأنفسهم امتيازا حقيقيا بدأوا ثوارا . وأكثر هؤلاء امتيازا يصبحون أكثر ثورة كلما تقدم بهم العمر ، ولو أنه ينظر اليهم عادة على أنهم قد تركوا الثورة الى المحافظة ، نظرا لفقدانهم الثقة فى الوسائل التقليدية للاصلاح » . وبعد هذه العبارة بقليل يذكر

(1) Essays in Fabian Socialism, "The Transition to Social Democracy", p. 46.

شو اسم الجمعية الفابية صراحة ، فيقول : « فى الوقت الحاضر لدينا ، بدلا من أنصار مبدأ المنفعة ، الجمعية الفابية ، باشتراكيتها القائمة على الوسائل السلمية والدستورية والأخلاقية والاقتصادية ، وهى اشتراكية لا تتطلب لتحقيقها السلمى الطيب القلب الا أن يفهمها الشعب الانجليزى ويوافق عليها . ولكن لماذا يمدح الفابيون فى أوساط كانوا من ثلاثين عاما يقرنون فيها بقطاع الطرق ومرتكبى حوادث العنف ؟ ليس لأن الانجليز لديهم أدنى رغبة فى فهم السياسة الفابية واعتناقها ، ولكن لأنهم يعتقدون أن الفابيين ، باستبعادهم من الدعوة الفابية عنصر التخويف ، قد قلموا أظافر ثورة الفقراء وأنقذوا النظام القائم من خطر الطريقة الوحيدة التى يرهبها » (١) .

وهكذا يفصح شو عن عدم رضاه عن الأساليب الاشتراكية افصاحا محددا . انه يجد هذه الأساليب قاصرة ، بل حتى عقيمة . ان الطريقة المثلى لتحقيق الجنة الاشتراكية هى تغير طبيعة الانسان نفسها . « فلينتبه المصلح والتقدمى وداعية التحسـين الى نفسـه ، وليراجعها ، وليراجع تحفظاته واشتراطاته ، فهذه لا تسمن ولا تغنى من جوع . فطالما ان الانسان باق على ما هو عليه فلن يكون له تقدم بعد النقطة التى بلغها فعلا والتى طالما سقط منها من حالق ، فى كل مرة يحاول فيها أن ينشىء حضارة » .

هذه المراجعة نفسها كان شو يمر بها حينما بدأ كتاباته للمسرح . من ذلك الوقت فصاعدا أصبح عمله الرئيسى أن يكتب مسرحيات بدلا من النشرات ، وأخذ يسعى الى تفهم واعتناق مبادىء فلسفية مختلفة ليجعل منها بديلا من الدعوة النشيطة للاشتراكية . غير انه قرر أن تأخذ هـذه الآراء البديلة أشكالا فنية . وبعبارة أخرى قرر شو أن يدخل بدينـه الاشتراكى الى معبد المسرح .

(١) نفس المصدر ، ص ١٩٠ .

يبدو اذن أن شو دخل عالم المسرح وقد اهتزت عقيدته الاشتراكية شيئا ما . اننا مالم نسلم بهذا الرأى فسيكون من العسير علينا أن نفسر أشياء كثيرة ترتبط بمسرحه ومسرحياته .

وأول هذه الأشياء مسألة السبب الذى من أجله اختار شو المسرح حقلا لنشاطه الذى أعقب ترك الدعاية الايجابية للاشتراكية . وفى هذا الصدد علينا أن نذكر أن شو ، بعد أن انتهى من كتابة رواية : « الاشتراكى غير الاجتماعى » ، طلق كتابة الروايات بل وطلق انتاج الخيال برمته ، واعتبره شيئا عقيما لا يليق برجل موهوب . لقد كان يزمع أن يجعل « الاشتراكى غير الاجتماعى » جزءا من رواية هائلة تعالج المشكلة الاجتماعية كلها . فلما اكتشف الفابيين وتعرف الى امكانيات العمل المباشر من أجل الاشتراكية ، ترك هذا العمل الكبير جانبا . فاذا لم يكن شو قد فقد بعض حرارته وبعض ايمانه بالتحقيق العاجل للاشتراكية ، فلماذا لم يواصل خدمتها بالطريقة المألوفة ؟ يرد بنتلى على هذا السؤال بقوله : لأنه كان فنانا الى جوار كونه داعية ، ولأن الناحية الفنية فيه كانت تصر على أن تجد لها متنفسا . ويواصل بنتلى شرح فكرته فيقول : لقد وجد شو فى المسرح عالما قائما بنفسه ، ولهذا السبب بالذات لقى فيه الكاتب ارضاء لنفسه لا يجده فى العالم الحقيقى . ان المسرح عالم الفنان الذى يكمن فى نفس شو . غير ان مأساة الكاتب تتلخص فى أنه لم يدع الفنان فى نفسه يحيا فى سلام فى هذا العالم الجديد . لقد زج أيضا بالداعية شو الى ذلك العالم [1] .

غير ان هذا الجواب ، على فطنته ومهارته ، يقدم لنا مبررا أكبر ، وليس أقل ، للاعتقاد بأن شو كان يحس بشيء من خيبة الأمل وهو يخطو

(١) بنتلى . سبق ذكره . ص ٢٢١ ـ ٢٢٥ .

أولى خطواته الى عالم المسرح . ذلك اننا ينبغى أن نسأل أنفسنا : مم كان شو يهرب الى المسرح ؟ الجواب : من العالم الواقعى الذى توجد فيه آراؤه الاشتراكية . ولماذا أصر على أن يأخذ معه الى المسرح الداعية شو؟ الجواب: لأن هذا الداعية ، أو الاشتراكى فى الواقع ، كان من القوة بحيث لم يكن ثم مفر من دعوته . ان شو كان قد تشكك فى الوسائل وليس فى العقيدة الاشتراكية . وبعبارة أخرى ، كان اختيار شو للمسرح ، من بعض نواحيه على الأقل ، محاولة منه للبحث عن منبر جديد يدعو من فوقه الى أفكاره . لقد كان هذا الاختيار نوعا من الهرب من ، والتعويض عن ، الدعوة النشطة للاشتراكية ، كل ذلك فى وقت واحد .

ويوضح رونالد بيكوك هذه الحقيقة الهامة ، حقيقة أن شو وجد فى المسرح بديلا من العمل الذى كان يرضى فيه الواعظ ، والمحاضر ، وخطيب الشوارع ، وكاتب النشرات ، أى ما كان يقوم به شو من عمل حتى وقت اشتغاله بالكتابة للمسرح — يوضح بيكوك هذا حين يقول : فى المسرح يجد شو أمامه ثلاث جماعات كبيرة تكون فيما بينها الانسانية كلها ، عدا الشواذ : يجد أولئك الذين يهتمون بالترفيه ، والذين تجذبهم الأفكار ، والذين يحبون الفن . والى جوار هذا يجدهم الكاتب فى تركيبهم واتساقهم الاجتماعيين — انه يريد أن يخاطب المجتمع . وهذا هو المجتمع ماثل أمامه » [1] . هذا المجتمع المصغر الجاهز كان أكثر اغراء من أن يعرض عنه الداعية شو . بل ان اغراءه كان يتعدى هذا الى ارضاء الفنان شو أيضا ، وبهذا كان الاغراء يكبر ويتضاعف .

الى جوار هذا لابد أن نذكر الجدية التى أخذ بها شو المسرح . لقد اعتبره معبد العصر . بل انه كان فى رأيه أهم من الكنائس المعاصرة لأنه ؛

(١) "Shaw", in The Poet in the Theatre. p. 72.

بينما هذه الكنائس عاجزة عن أداء وظائفها ، نجد المسرح يقوم بمهمته خير قيام ، ويلوح لنا بامكانيات ضخمة . لقد كانت لشو عقيدة هى الاشتراكية ، وكان يريد أن يحول هذه العقيدة لدين . وهذا هو المسرح ، كنيسة علمانية ، يعرض نفسه عليه . فهل من عجب انه قبله ؟ انه كان يستطيع بقبوله أن يعزى نفسه بأن يقول لها : هأنذا أخدم مبادئى بكتابة المسرحيات .

على انه مهما يكن من أمر القيمة النهائية للدعاية التى نجدها فى المسرحيات ، فلابد لنا من أن نقرر ان اختيار شو للمسرح كان أول نصر يحققه الفنان فى نفسه على الداعية ، منذ أعرض شو عن الكتابة الفنية فى كثير من التقزز لعشر سنوات خلت . غير ان هذا النصر كان جزئيا ، لأن الداعية ، كما سبق القول ، سار مع الفنان جنبا الى جنب . ولكن هـذا الأخير ، اضطر ، فى القليل ، الى أن يغلف عظاته بأغلفة فنية .

* * *

فى المسرحيات ، نجد شو مشغولا دائما ببعض الدروس التى تخلفت له من حياته كمشتغل بالدعاية السياسية العملية . انه دائم الاستكشاف للامكانيات الدرامية لموضوع عام يجرى خلال مسرحياته كلها . هـذا الموضوع يمكن تحديده بأنه مشكلة الحياة العملية فى مواجهة المعتقدات .

ان أبطال شو وبطلاته هم رجال ونساء ذوو معتقدات خاصة تجعلهم يواجهون مشكلة بذاتها ، تلك هى : ما الذى يتعين علينا أن نفعله كى نحقق هـذه المعتقدات ؟ وتعتبر المسرحيات استكشافات درامية لهذه المشكلة ، تهدف الى تصوير أفراد من البشر فى مواقف انسانية معينة ، يحاربون فيها قوة معادية تكمن فى داخل أنفسهم وتوجد خارجها ، محاولين ايجاد مخرج لهم من الأزمة — أكثر مما تعتبر محاولات مختلفة لحل

المشكلة . ان المسرحيات تسجل الصراع والآلام والفكاهة والمأساة التى تكتنف جميعا نساء شو ورجاله . انها — فى أساسها — محاولات لايجاد حلول فنية — وليست تعليمية أو دعائية — لمشاكل هؤلاء الأبطال .

وهذا هو المغزى الحقيقى لاعراض شو عن نشاطه الدعائى الايجابى ، وتبينه لحقيقة كونه عاجزا عن قيادة الثائرين من الرجال والنساء ، واختياره المسرح بديلا من كل هذا . ان معنى هذا الاختيار هو الاعتراف بأنه — فى أساسه — فنان ، وأنه لا أمل أمامه لمواجهة مشكلة « العمـل والمبادىء » على غير الصعيد الفنى .

ولقد لجأ شو ، من أجل القيام بهذا الاستكشاف الفنى لمشكلته الكبرى هذه ، الى صيغة فنية ورثها عن تشارلز ليفر : الصيغة التى تشتمل على بطل رومانتى ذى رسالة فرضها على نفسه فرضا ، وخرج الى العالم ليحاول تحقيقها ، فسخر منه العالم وحقر من شأنه ، وأصابه بخيبة الأمل ، وضحك منه . ان هذا كان مصير البطل بوتس فى رواية ليفر المسماة : « رحلة يوم » . وهى رواية تركت فى عقل شو أثرا عميقا اذ كان صبيا . والى جوار هذا ، يقول لنا شو نفسه ان الثائر الرومانتى كان بطله الأثير فى الروايات ، منذ حداثته ، وأن هذا الميل قد ظل عادة له لم يستطع أن يتخلص منها تماما .

ولقد استعان شو بصيغة ليفر لكى يتأمل ويعيد التأمل ، فى موضوع العمل والمبادىء ، ويهيىء له الصياغات الفنية المختلفة المضطردة .

ويبدو أن شو فى البداية قد وجد فى مصير ثائره المثالى مدعاة للأسى ، أو فى القليل للضحك الذى يوشك أن يكون بكاء . ففى مسرحيتى : « بيوت الأرامل » و « مهنة مسيز وارين » ، نجد ان مصير كل من دكتور ترينش وقيفى هو — على أقل تقدير — ليس مصيرا فكاهيا خالصا . ان

دكتور ترينش ، المثالى الذى يصمم على أن ينأى بثروته عن كل تلوث قد يصيبها من مال يأتى من استغلال الفقراء ، سرعان ما ينهزم فى مواجهة سارتوريوس ، رجل الأعمال الناجح ، الذى يتولى افهام ترينش ان ثروته قد كانت ملوثة منذ البداية ، وأنها ستظل ملوثة ما دامت الأوضاع الاجتماعية الحالية قائمة ، وأنه يجمل به أن يستولى على نصيبه فى الغنيمة ، لأن امتناعه عن أخذ هذا النصيب سيجعله هو فقيرا ، دون أن يدفع عن غيره الفقر .

ويسمع ترينش هذا الكلام ، فيصاب بحسرة ، ثم ما يلبث أن ينضم الى وجهة نظر خصمه . وهكذا يقف المثالى فى مواجهة الرجل العملى الواقعى ، فينهزم الأول منهما . ان المثالى لا يعجز عن القتال من أجل مبادئه وحسب ، بل انه ينضم الى معسكر الأعداء كذلك .

هنا نجد الكوميديا والتراجيديا جنبا الى جنب . كوميديا الضعف البشرى ، كوميديا الفرد الملوث الذى يفخر بأنه خال من الاثم ، كوميديا الأوهام وهى تتبدد والأعين وهى تنفتح . ولكن هناك مأساة أيضا فى كل هذا . فالضعف البشرى ليس شيئا يسر ، كما ان هجر المبادىء ، والانضمام الى وجهة نظر ، ان تكن أكثر واقعية فهى اجرامية دون أدنى مواربة ، يعتبر شيئا كريها . ان المأساة لا تبدو هنا على السطح ، ولكنها مع ذلك موجودة . وهذا هو السبب فى أن شو سمى مسرحيته هذه مسرحية كريهة .

أما ڤيڤى فان مصيرها مشابه ، وان يكن أكثر تعقيدا . ان شو يضعها فى مواجهة أمها ، والنتيجة انها أقنعتها المثالية كلها تنحسر عنها . انها تشبه ترينش ، فى أن حياتها قد كانت ملوثة منذ البداية . أما تعليمها ، وتهذيبها ، ومركزها الاجتماعى ، وهى الأشياء التى تستند اليها فى محاسبتها لأمها على ماضيها ، فكلها من نتائج هذا الماضى . اذ ذاك تصاب ڤيڤى بخيبة

الأمل ، وتعتنق وجهة نظر أمها ، وتعتزم أن تغتفر لها ماضيها . هنا أيضا نجد مواجهة بين المثالى والعملى ، تكون من نتيجتها أن يخرج المثالى من المواجهة وقد ذهب عنه غروره . غير ان ڤيڤى ، على خلاف ترينش ، تبذل محاولة ما للتمسك بمبادئها . انها تتبين الروح التقليدية المختفية وراء واقعية أمها السطحية ، وهى لهذا تقرر أن تنفصل عنها ، وأن تعيش من عملها ، ولأجل هذا العمل . وبالرغم من اننا لا نملك الا أن نسجل أن ڤيڤى ، بمحاولتها أن تجد فى العمل بديلا من العلاقات البشرية ، انما تفر من وهم الى وهم ، فان من الواضح انها تبذل جهدا ما للدفاع عن مبادئها ، وأن هذا الجهد يخالف الى حد كبير العمل اليائس الذى يرتكبه ترينش ، ألا وهو : الانضمام الى الأعداء .

ويظل موضوع « العمل والمبادىء » اللحن السائد فى المجموعة التالية من مسرحيات شو المسماة : مسرحيات لطيفة . ففى مسرحية : « الانسان والسلاح » ، يمثل سيرجوس الفرد المثالى الذى يبدد الواقع أوهامه عن الحرب والمجد والحب و — قبل كل شىء — قدراته الشخصية . ان الارشادات المسرحية فى الفصل الثانى تصفه بأنه « يتأمل فى كآبة مشكلة الفشل الدائم الذى يعانيه هو نفسه ، قبل الآخرين ، فى محاولة العيش طبقا لمبادئه » ، انه أحد أنصار البيرونية الفاشلين . وقد وصفه شو ذات مرة بأنه « هامليت كوميدى » (١) . وحينما يتبين سيرجوس فى النهاية أنه جبان ، ومجرد جعجاع ، وجندى عادى الكفاءة ، ينزل من السماء الى الأرض ويسمح لغريمه الأكثر منه عملية بأن يتزوج رايينا خطيبته ، ثم يتزوج هو نفسه الخادمة المتطلعة : لوكا . وهكذا نجد ان فردا مثاليا آخر تفتحت عيناه على وقائع الدنيا .

(١) هندرسون . ص ٤٧٣ .

وفى « كانديدا » ، يجد موريل فى وقت الامتحان ، ان زوجته أهم لديه من مبادئه . وحينما تختاره كانديدا ، وتفضله على مارشبانكس ، فهى انما تختار رجلا رضى بأن يعيش معها وفق شروطها . أما هذه الشروط فهى : « ضع ثقتك فى حبى لك يا جيمز ، فانه ان ذهب هذا الحب فلن آبه كثيرا بعظاتك : ان هى الا كلمات تخدع بها نفسك وغيرك كل يوم » (١) . ويقبل موريل هذه الشروط المهينة ، مما يدل على أن كانديدا محقة فى الاعتقاد بأن زوجها ، فى أعمق أعماقه ، لا يؤمن حقا باشتراكيته المسيحية . فلو انه كان مؤمنا بها فعلا ، لاستطاع أن يقاتل فى سبيلها ، بدلا من أن يطير لبه تماما ، حينما يواجهه احتمال فقدان زوجته . ان هزيمته ، فى هذا السبيل ، لها طابع شخصى وايديولوجى معا .

وقد بلغ انشغال شو بموضوع « الواقع والمثل العليا » حدا جعله يصور نابليون فى « رجل الأقدار » على أنه مثالى فاشل ، أصبح واقعيا بحكم الضرورة ، ويصفه شو فى الارشادات المسرحية بقوله : انه ذو خيال ولكنه بلا أوهام ، وهو خلاق دون أن يكون له دين ، أو اخلاص أو وطنية أو أى من المثل العليا المعتادة . وليس السبب فى هذا انه لا يستطيع الارتفاع الى مستوى هذه المثل . على العكس ، فهو قد خدع بها جميعا فى صباه ، والآن ، وقد أصبح له حاسة درامية مرهفة ، أضحى شديد الحذق فى الافادة من هذه المثل ، مستخدما فى هذا فنون الممثل ومدير المسرح .. لقد طحنت تجاربه القاسية غروره ، وأكرهته عــلى أن يصبح مكتفيا بذاته » (٢) .

وقد وجد شو فى المقابلة بين الوهم والواقع ، موضوعا للتراجيكوميديا . فهو فى مقدمة مجلد : « مسرحيات لطيفة » ، يقول : « يبدو لى أن مأساة

(١) الفصل الثانى .

(٢) الارشادات المسرحية .

الحياة وملهاتها تكمن فى النتائج ، الفظيعة حينا ، السخيفة حينا آخر ، التى تتمخض عنها محاولاتنا المتصلة أن نقيم مؤسساتنا على مثل عليا توحى الينا بها رغبات لنا لم تتحقق تماما ، بدلا من أن نقيم هذه المؤسسات على نظرية علمية حقة تستقرىء التاريخ الطبيعى » .

ولقد ألح شو فى « بيوت الأرامل » و « مهنة مسبيز وارين » عــلى الناحية التراجيدية ، أكثر من الحاحه على الناحية الكوميدية ، للمشكلة . أما فى مجلد : « مسرحيات لطيفة » ، وخاصة فى مسرحية « من يدرى ؟ » فان الفكاهة أكثر وضوحا من المأساة . ان جلوريا ، فى هذه المسرحية ، تمثل المرأة الجديدة ، وقد دربتها أمها وأهلتها لأن تحل محلها فى النضال من أجل حقوق المرأة . بل ان ماكوماس ليلمح الى أن جلوريا هذه خليقة أن تنضم بسهولة الى صفوف المناضلين من أجل الاشتراكية . ومع كل هذا فهى تقع فى غرام زير نساء مدرب ، اسمه ڤالينتين ، وسرعان ما تتبين انه بالرغم مما نظمت من مشاريع لنفسها ، فان عليها أن تضرب صفحا عن كفاحها المقبل من أجل حرية المرأة ، وتقبل الزواج من رجل لا يقل عنها ترددا فى الانضمام الى صفوف المتزوجين . والذى يحدث ان القوة الحيوية توقع الاثنين فى شباكها ، وهنا يتخذ شو خطوة أخرى فى سبيل تكون فكرته الكوميدية الكبرى ، التى عبر عنها فى « الانسان والسوبرمان » ، والتى تربط بين القوة الغامضة التى تعمل من أجل الخلق جميعا وتستخدم المرأة أداة لها ، وبين موضوع التراجيكوميديا التى تكمن فى البون الذى يقوم بين أقوالنا وأفعالنا . ان جلوريا هى مثل مبكر من أمثلة المرأة التى تعمل فى خدمة القوة الحيوية ، وتلك التى تعرف بالمرأة الصائدة ، فى نفس الوقت الذى هى فيه فرد مثالى قد خابت آماله .

وحينما نصل الى مجلد : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » ، نجد شو

لا يزال يستكشف موضوع العمل والمبادىء . ان ريتشارد دادجون هو رجل مثالى يكتشف فى ساعة المحنة انه لا يستطع القتال من أجل مبادئه . انه قديس وليس جنديا ، وأقصى ما يستطيع أن يفعله هو أن يموت فى سبيل المبادىء التى يعتنقها . وحينما يتبين ريتشارد أنه ليس رجل أفعال ، يحس بشىء من المرارة ، على ما ينبئنا شو فى ارشادات المسرحية ويقول لأندرسون : « لو أن بى شيئا من الخير لكنت فعلت من أجلك ما فعلته أنت من أجلى ، بدلا من أن أبذل تضحية لا معنى لها » . ويطيب أندرسون خاطره قائلا ، ان العالم محتاج الى المقاتلين والقديسين على حد سواء .

اننا نجد هنا نفس موضوع العمل والمبادىء ، ولكن شو ينظر اليه هذه المرة من وجهة نظر دينية . ان ريتشارد يقوم بتضحيته « التى لا غناء فيها » ، اطاعة لأوامر القوة الحيوية ، التى هى الهه الحق . ولقد عاد شو فيما تلا هذه المسرحية الى نفس هذا العلاج الدينى للموضوع وذلك فى مسرحيات مثل : « اندروكفيس والأسد » و « ميجور باربارا » و « القديسة جون » .

وفى مسرحية : « قيصر وكليوباترا » ، يصور شو القائد الرومانى الكبير على انه مثالى حالم ، رغم مقدراته العملية . ان الجميع ، بما فيهم أصدقاؤه المقربون ، يعصون أوامره ، ويشككون فى مبادئه ، وبخاصة مبادىء الرحمة ، والامتناع عن الانتقام . وحتى كليوباترا ، التى يتولى قيصر تلقينها مبادىء فلسفته ، تثبت انها تلميذة فاشلة . انها تتحداه ، فتقتل بوثيناس ، وهو أسير سياسى كان يوليوس قد أطلق سراحه وبسط عليه حمايته . وحينما يفزع قيصر ويغضب لهذا الاثم الشنيع الذى ارتكبته تلميذته ، تقول هذه ، بموافقة من روفيو ولوسيوس : « لقد قتل الأسير بأمر ملكة مصر . أنا لست يوليوس قيصر ، الحالم ، الذى يسمح لأى عبد بأن يهينه » .

ويستمع يوليوس فى « مرارة هادئة » الى ما تقوله تلميذته ، وما يقوله الآخرون ، دفاعا عن الاغتيال . وحينما يتحدث بعد ذلك ، يوضح موقفه من مشكلة العمـــل والمبادىء . انه يرى نفسه المسيح وقيصر فى نفس الوقت . ويوجه قيصر حديثه الى كليوباترا فيقول : لو أنك وجدت ، الآن أو فيما شئت من زمان مقبل ، رجلا واحدا فى طول العالم وعرضه يجرؤ على أن يقول لك انك ارتكبت اثما ، فان على هذا الرجل اما أن يغزو العالم كما فعلت ، أو أن يصلبه العالم .. فلتصدر ملكة مصر الآن أوامرها بالانتقام ، وتأخذ أهبتها للدفاع ؛ انها قد خرجت على قيصر » .

وحينما يغادر يوليوس مصر ، يتركها وقد أصبح هادئا ، دمثا ، قد تقدمت به السن ، يتطلع فى حنين كبير الى زمان « تمل فيه الآلهة سفك الدماء وتخلق جنسا من الناس يستطيع أن يفهم » . اذ ذاك يزيد من شعورنا بمأساة قيصر علمنا أنه يغادر مصر لكى يلقى خناجر الاغتيال فى روما ويخر صريعا بطعنات الأصدقاء .

وفى « عودة كابتن براسباوند للايمان » ، تنجح ليدى سيسلى واينفليت فيما يفشل فيه قيصر — انها تنقذ براسباوند من السقطة الخلقية التى اضطرته الى أن يجعل من الانتقام مثله الأعلى . ان الكابتن يختلف عن كليوباترا كل الاختلاف ، وخاصة فى كونه ثائرا ، ومثاليا . انه يلتقى بليدى سيسيلى ، وهى امرأة ذات تصرفات عملية حكيمة ، ومصدر لا ينضب للحب والخير ، فيتبين بعد قليل عقم مثله العليا ومقدار بعدها عن الواقع . ان سر القوة الحقيقية يكمن فى الحب ، والتصرفات الطيبة الحكيمة ، وليس فى الانتقام . وهذا ما يتبينه براسباوند ، اذ هو يقبل يد ليدى سيسيلى ويتمتم فى عرفان بالجميل : « لقد تعثرت ، فاذا بى أجد فى طريقى أخيرا سر القوة .. شكرا لك على هذا وعلى ما أعدت الى رجل من قوة وهدف ، أصلحت من شأنها » .

وفى : « الانسان والسوبرمان » . نعود مرة أخرى الى العلاج الفكاهى لموضوع الخلف بين المثل والواقع . ان علم الأنساب المتطورة يتعاون مع فكرة المرأة الصائدة ، لايقاع تانر فى الفخ ، لاستخدامه لتحقيق أهداف القوة الحيوية ، التى تتلخص فى ايجاد أب للسوبرمان . ويكافح تانر بصلابة دفاعا عن حريته ، ولكن القوة التى تحاربه تثبت انها أقوى منه . ان الفكاهة هنا تتمثل فى أن تانر ، رغم ذكائه الذى يفخر به ، ورغم علمه ، ونفاذ نظرته ، لا يتبين أمرا يعرفه سائقه لدى النظرة الأولى ، ألا وهو : ان تانر نفسه وليس أوكتافيوس ، هو الضحية التى وضعت عليها أن العين ، وحينما يتبين هذه الحقيقة أخيرا ، تصبح محاولاته للفرار أشد من موقفه هذا اضحاكا ، لأنها محاولات مقضى عليها بالفشل . انها تملصات مخلوق صغير لا حول له ، وقع فى قبضة قوة عاتية . ان المقابلة هنا لا تزال بين الحكمة العملية ، تمثلها آن ، وبين الاعتقاد النظرى ، يمثله تانر ، ويعيب هذا الأخير أنه قد سمح لآرائه بأن تتحول الى نظام جامد . وهو لهذا يقع فريسة سهلة لخصمه : أى التفكير والسلوك الحيويين . على هذا المستوى تصبح المسرحية « اعادة عرض » للأفكار التى تكمن وراء « عودة كابتن براسباوند للايمان » .

وفى « جزيرة جون بول الأخرى » ، نجد شو لا يزال مشغولا بموضوعه الحبيب . وفى هذه المرة ، تتسلل الى الموضوع نغمة واضحة من نغمات المأساة . ان لارى دويل هو المثالى الخائب هنا ، وهو كغيره من مثاليى شو ، سرعان ما يتبين خلو مثله من المعنى ، فيتحول الى آراء خصمه الأكثر واقعية . وهذا الخصم يمثله هنا برووديبنت ، العملى ، الأرضى فى واقعيته . ان جزءا من المأساة يرجع الى أن لارى ينضم الى معسكر خصمه وهو كاره . غير ان المأساة فى أساسها انما تنبع من وجود الأب كيجان . انه المثالى

« المجنون » الذى يتمسك بمثاليته الى النهاية . وشو يستخدمه كوسيلة لنقد كل من رجل الأفعال الواقعى الناجح : برووديبنت ، والمثالى الخائب الذى اعتنق فلسفة عدوه فى الحياة : لارى . غير ان كيجان عاجز الى درجة محزنة . ان خطبته المؤثرة فى نهاية الفصل الرابع ، التى يعبر فيها عن ألمه واحتجاجه لوجود أمثال برووديبنت ولارى فى هذا العالم ، تتردد فى ثناياها نغمة الثورة العاجزة . ان كيجان يعلم ان آراءه لن يقدر لها أن تتحقق الا قبل مرور وقت طويل . وهو لهذا مضطر الى أن يعيش فى عالم الأحلام . ففى الجنة التى يتطلع اليها تصبح الدولة هى الكنيسة والكنيسة هى الشعب ، ويصبح العمل هو اللهو واللهو هو الحياة . وتصبح الحياة كلها انسانية والانسانية كلها قدسية . وهو لن يعمل من أجل هذه الجنة ، لأنه ليس رجل أفعال . انه فقط سيقعد منتظرا . انه قديس آخر من قديسى شـو .

وتثير مسرحية : « ميجور باربارا » نفس المشكلة التى تثيرها المسرحية السابقة : ماذا يتحتم على المرء أن يفعل من أجل مبادئه ؟ ان بربارا تتصرف ، فى ساعة المحنة ، بما يقرب كثيرا من تصرفات مثاليى شو الخائبين . انها تنضم الى معسكر أبيها المعادى . غير ان ثمة خلافا بين هذا الانضمام وبين التحاق أبطال شو الآخرين بمعسكر خصومهم . ان باربارا تنوى أن تستولى على معسكر أبيها ، وتستخدم القوة التى يمنحها اياها هـذا الاستيلاء فى العمل على خدمة الناس . وحينما تعود فى المستقبل ، الى محاولة تخليص أرواح النـاس من الخطيئة ، فسيكون الخلاص الذى ستمنحهم اياه خلاصا حقيقيا ، لأنه لن يكون بديلا من الجوع . أما كازينز ، خطيبها وشريكها فى ادارة مصانع أبيها فسيجعل من أسلحة أبيها حربا على الحرب . وهكذا تفعل باربارا ما سبق أن فعلته ڤيڤى فى « مهنة مسيز

وارين . انها تتوسل بخيبة أملها ، فتجعل منها تكأة لاعادة تأكيد مبادئها . ومن خلال المحنة تنقذ باربارا المبادىء ولا تتخلى عنها .

وفى « انكدروكليس والأسد » أيضا يمثل شو طرفى مشكلة « العمل والمبادىء » بشخصيتين متضادتين . ان لاڤينيا هنا هى القديسة التى لا تتردد فى أن تسير قدما الى ميتة فظيعة تنتظرها ، دفاعا عن ايمانها بالله . وفى ساعة المحنة تتبين لاڤينيا عقم الايمان بصور الدين وكلماته ونصوصه غير ان هذا يجعل ايمانها أقوى مما كان ، لأن الله بالنسبة لها ، يصبح أكبر من أن يحيط به انسان . ان لاڤينيا تقوم فى هذه المسرحية بدورى كيجان فى « جزيرة جون بول الأخرى » ، وريتشارد دادجون فى « تلميذ الشيطان » .

وفى الطرف الآخر المضاد للاڤينيا يقف فيروڤياس ، المسيحى ذو القوة الهرقلية الذى يستخدم عافيته الخرافية فى اكراه الناس على اعتناق المسيحية . انه على النقيض من لاڤينيا ، لا يثبت أمام المحنة . فحين يأتى أوان اختبار عقيدته ، يجد انه لا مفر من الانضمام الى معسكر خصومه ، « لأن اله المسيحية لم يأت بعد » .

ونجد مسرحية : « بيت القلوب المحطمة ملآنة بموضوع المبادىء والعمل هذا . ان احدى النغمات الرئيسية فى هذا العمل المسرحى ، تدور حول فكرة اضطرار الشخصيات الكبرى فيه الى أن يتركوا أنفسهم لتيار الحوادث يجرفهم أمامه جرفا ، دون أن يستطيعوا انقاذ المجتمع أو أنفسهم من أقطاب الصناعة والمال ، ورجال الأفعال الناجحين ، الذين يشكلون المجتمع وفق مصالحهم الخاصة الدنيئة . وفى الفصل الأول من المسرحية ، يسخر شوتوفر من محاولة هيكتور أن يزيد من قوته البدنية ، قائلا :

« انك لن تصبح قط أقوى من الغوريللا . ويرد هيكتور بقوله :

— فلم الديناميت اذن ؟

كابتن شوتوفر : لكى أقتل به آمثال مانجان .

هيكتور : عبثا . انهم دائما أقدر على امتلاك قدر من الديناميت أكبر مما لديك .

كابتن شوتوفر : سأصنع ديناميتا لا يستطيع مانجان تفجيره .

هيكتور : وأنت على هذا قدير ، ايه ؟

كابتن شوتوفر : أجل . حينما أصل الى الدرجة السابعة من درجات التركيز .

ثم يهتف شوتوفر فى لوعة ، تقرب كثيرا من اليأس :

« ماذا نفعل اذن ؟ أنبقى الى الأبد لاصقين بالوحل ، طوع رغبات أولئك الخنازير الذين لا يرون فى الكون الا آلة كبرى تغمس شواربهم فى الدهن ، وتملأ أفواههم بالطعام ؟ .. علينا أن نضمن لأنفسنا سلطة الموت أو الحياة على هؤلاء الناس .. ان ثمة عداوة بين ذريتنا وذريتهم . وهم يعلمون بهذه العداوة ، ويحسبون لها الحساب ، فيخنقون منا الأرواح . انهم يؤمنون بأنفسهم . ومتى آمنا نحن بأنفسنا فسنقتلهم » .

وحينما يقول هيكتور انه لو أعطى سلطة قتل هؤلاء الكبار من رجال الأعمال فسيعفو عنهم من فرط السمو الروحى ، ولشدة رثائه لهم ، يعود شوتوفر الى الالحاح على أهمية السيطرة على هؤلاء الكبار ، قبل العفو عنهم :

شوتوفر : لا يحق لك أن تعفو عنهم قبل أن تكون لك القدرة على قتلهم . انهم فى الوقت الحاضر يستطيعون أن يقتلوك .

هيكتور : انهم أغبى من أن يستطيعوا ذلك .

شوتوفر : لا تخدع نفسك . انهم يفعلون . اننا نقتل أجمل

ما فينا كل يوم كى يرضوا عنا . ولأننا نعلم ان هؤلاء الناس يستطيعون القضاء على أمانينا جميعا ، لا نسمح لأنفسنا بأن يكون لنا آمال . وكلما سولت لنا أنفسنا أن نسعى الى هلاكهم ، خرجوا علينا بنفــر من الجن يسحروننا ، متنكرين فى ثياب بنات جميلات ، ومغنيين وشعراء .. فمن أجل هؤلاء جميعا نعفو عنهم .

غير ان شوتوفر ، على اقتناعه بضرورة العمل من أجل ايقاع الهزيمة بأعدائه ، هو فى صميمه عاجز عن ذلك عجز الآخرين . ان أقصى ما يستطيع أن يفعله هو التطلع الى اليوم الذى يبلغ فيه الدرجة السابعة من درجات التركيز ، التى ستمكنه من قتل أعدائه فور رؤياه لهم . ولكن ، قبل أن ينمو أمل معقول لانجلترا فى الخلاص من أزمتها الحاضرة ، على الانجليز أن يراجعــوا أنفسهم وأحوالهم . وهكذا نرى ان شوتوفر هو قديس آخر من قديسى شو ، وان كانت له أوجه خلاف ظاهرة تميزه عن بقية القديسين .

وفى « القديسة جون » ، يتأمل شو مصير واحدة أخرى من شخصياته المثالية ، تذهب للقتال من أجل تحقيق أحلامها . وعندما تنجح هذه المثالية فى بلوغ غرضها ، وتحصل على ما كانت تصبو اليه من تحرير فرنسا وهزيمة أعدائها ، تتلفت حولها ، فاذا بأخلص أصدقائها يتخلون عنها ويخونونها ، مثلما تخلى عن المسيح أصدقاؤه . ان مأساة جون مزدوجة . فهى فى فنون السلام ومؤامراته عاجزة ، عاطلة عن المواهب ، بقدر ما كانت قادرة ، موهوبة فى فنون الحرب . ان كلا من عدوها والصديق يتآمر عليها ، ويسعى الى هلاكها . وهى الوحيدة فى معسكرها ، التى تؤمن بالمثل الأعلى وبالخير . لا جرم انها ، مثل قيصر ، وكيجان ، وباربارا ، تجد فى نهاية

الأمر أن الأرض لم تتهيأ بعد لاستقبال أولياء الله . ان شو ينظر هنا حواليه ، فيجد ان مأساة البطل الثائر ليست فى ارتداده عن مبادئه ، أو فى عزوفه عن القتال من أجل هذه المبادىء ، قدر ما هى فى عزلته ووحدته . انه مضطر الى أن يحارب معاركه جميعا بمفرده ، ويكسب انتصاراته جميعا بمفرده ، ويتجرع غصص الهزيمة جميعا بمفرده . وما الفكاهة المعذبة التى نجدها فى مؤخرة المسرحية الا تأكيد لهذه الحقيقة المحزنة . انها تظهر ان المصير الذى انتهت اليه جون ، لم يكن مصيرها هى وحدها ، فى موقف انسانى بذاته ، بل هو المصير الذى ينتظرها هى نفسها ، لو فرض وبعثت الى الحياة مرة أخرى ، كما ينتظر كل من تحدثه نفسه بأن يسير على درب جــون .

وفى مسرحيتى : « عربة التفاح » و « على الصخور » ، يستكشف شو مشكلته الدائمة من زوايا سياسية . ففى المسرحية الأولى ، نجد ان الملك ماجناس ، وقد ضاق ذرعا بالطريقة العاجزة التى يحكم بها البلاد رئيس الوزراء ، ومجلس وزرائه المكون من رجال ونساء سخفاء ، صــغيرى النفوس ، يقرر أن يتنازل عن العرش ويخوض معركة انتخابات عامة ضد خصمه رئيس الوزراء ، وضد حزبه . وحينما يستشعر رئيس الوزراء الخطر الذى يكمن وراء التهديد ، فيسحب انذاره النهائى للملك ، يبدو لنا ان ماجناس قد رضى بالعودة الى قواعده . ان الملك يشعر ، فى أعمق أعماقه ، أنه غير أهل للعمل من أجل مبادئه ، ولو ان الحماس الذى يشرح به هذه المبادىء للآخرين يخيلان للنظر السطحى أنه يؤمن فى عمق بأهمية هــذا العمل . ان هذه هى مأساة الملك وكوميديته فى آن واحد . ان قلبه الكبير وعقله المتفتح يمنعانه أن يكون حاسما . وحينما تحضه عشيقته أورينثيا على أن يمسح حذاءه برئيس الوزراء ووزرائه معا ، يعرض الملك عنها .

فاذا سألته : «وهل تتنزل الى حد الرضا بالقتال ضد بروتيوس؟» يجيبها :

« لا ، أبدا . أنا لا أقاتل قط . غير اننى أنتصر أحيانا .. أن بروتيوس شخص حاذق ، بل أحيانا يكون على خلق . ولن أرضى قط اذا ما ألحقت به الهزيمة . أنا أكره أن أهزم الناس . بل سأجد تسلية أكثر براءة من هزيمته ، فى أن أقطع عليه الطريق ، بقوة العقل » . وتتهمه أورنثيا بعد هذا بأنه ليس رجلا ، وانما نوع من الهلام ، لا يقوى على شىء فيقول الملك :

« الرجل الحق لا يصلح قط ملكا . اننى مجرد صنم يا حبيبتى . وكل ما أستطيع أن أفعله هو أن أصر على أن أكون صنما رحيما » .

وهكذا تظل رسالة الملك بلا تحقيق ، تائهة بين حبه للكوميديا وبين تقبله الأسوان للمأساة التى يخلقها هذا الحب . ان شركة بريكيجز تواصل السير فى طريقها ، ويظل أصحابها الحكام الحقيقيين للبلاد ، بينما تمضى عربة التفاح بحمولتها المهددة فى كل لحظة بالانهيار .

وتعالج مسرحية : « فوق الصخور » نفس هذا الموقف — فثمة قرار سياسى هام ينبغى أن يتخذ هنا أيضا . ان سير آرثر تشافيندر ، رئيس وزراء احدى الحكومات الائتلافية البريطانية ، يواجه موقفا خطيرا . فهناك تمرد شديد فى صفوف حزب المحافظين الذى ينتمى اليه ، وعصيان مماثل فى صفوف النقابات العمالية . لهذا قرر رئيس الوزراء أن يتبنى برنامجا يساريا متطرفا لحكم البلاد ، بعد أن اقتنع ان هذا البرنامج هو الوحيد الذى يستطيع أن يخلص بريطانيا من المشاكل الضخمة التى تواجهها . وبالطبع ، يعارض المحافظون هذا البرنامج ، لأسباب واضحة ، ويعارضه كذلك ممثلو العمال ، لأنه ينص على مبدأ العمل الاجبارى ، وعلى الغاء حق الاضراب . وتتفاقم الأزمة الى حد يصبح فيه تشافيندر مضطرا الى الاستقالة . ولا يكتفى بهذا ، بل يعتزل الحياة السياسية ، فقد تبين ان

نشاطه السياسى السابق لم يزد عن محاولة اخفاء مساوىء حياة الأزقة . انه الآن يجد ان طريق الخلاص الوحيد يكمن فى الثورة الجذرية على الوضع الاجتماعى كله . ولكن ، هل هو مستعد للقيام بهذه الثورة أو الاشتراك فيها ، فى القليل ؟ تسأل زوجته هذا السؤال ، فيجيب سير آرثر بالنفى . قائلا : « اننى لست مؤهلا لهذا العمل يا حبيبتى ، وليس من يعرف هذه الحقيقة خيرا منك . بل اننى سأكره الرجل الذى يقوم به ، لما سوف يبديه من قسوة ، وما سيجره من عذاب علينا ، وعلى أمثالنا » .

وهكذا نجد فى تشافيندر نفس التفتح العقلى ، وكراهة القسوة ، وخوف العمل ، والاقتناع بضرورة العمل فى الوقت ذاته ، التى وجدناها جميعا فى ماجناس .

* * *

الى جوار انشغال شو بمشكلة « المبادىء والعمل » ، نجده أيضا قد سعى الى التعبير الدرامى عن سخطه على الاشتراكية والاشتراكيين فى انجلترا . ولكى يفعل هذا ، « لم يتردد قط فى أن يستخدم خياله الخصب وقدرته المرهفة على الملاحظة ، فى تصوير أحقر الأوغاد ، واضفاء مسحة من الاشتراكية عليهم ، كانت بالطبع تنحط لمجرد التصاقها بهم » (١) وهكذا نجد الرجل العامى الاشتراكى نموذجا قائما بذاته فى مسرح شو ، يلجأ اليه الكاتب بين الحين والحين لهجاء بعض نواحى الاشتراكية . وقد قصد شو بخلق هذا النموذج الى التعبير الدرامى عن اعتقاده الدائم بأنه لا خير يرجى من وراء دعوة الجماهير العريضة الى الاشتراكية ، لأن هؤلاء لن يفهموها ، وانما سيجعلون من السهل على الديماجوجيين والانتهازيين

---

(١) Strauss, Bernard Shaw, op. cit. p. 53.

أن يحققوا أهدافهم بالتوجه الى الجماهير واثارتها ، متوسلين فى ذلك بالاشتراكية .

وأول نموذج للرجل العامى الاشتراكى ، نلقاه فى : « عودة الكابتن براسباوند للايمان » . انه الشخصية الهزلية المسماة : درينكووتر . انه مزاج حقير من المكر ، والانتهازية والجهل الصريح ، تعلوها جميعا قشرة سطحية جدا من الوعى الطبقى ، لا يتردد درينكووتر فى استخدامها لتحقيق مصالحه الخاصة . وحينما يقول عنه زميله القرصان جونسون : « انه ليس من أسرة معروفة . هو نسل واحد من الباعة المتجولين ، أو ما أشبه » ، تندفع الدموع الى عينى درينكووتر ويقول :

« شعور طبقى ! هذه هى المأساة ، شعور طبقى ! » .

هذا التعبير الاشتراكى يستخدمه درينكووتر لارهاب زملائه القراصنة ، وحملهم على أن يقبلوا به زميلا ، ومساويا لهم فى المكانة الاجتماعية . وهذا يشير الى مساوىء دعوة العامة الى الاشتراكية . ان قراصـــنة المجتمع وأشباههم يستغلونها لتسنم السلطان ، أو محاولة هذا التسنم .

وستوبى برايس فى مسرحية : (ميجور باربارا) مثل من أمثلة العامل الانتهازى الذى يستغل معرفته السطحية بالاشتراكية فى تحقيق مصالحه بطريقة لا حياء فيها . انه أذكى وأكثر تفاخرا بنفسه من درينكووتر ، ووعيه الطبقى أكثر تطورا من زميله ، غير انه فى جوهره يمثل نفس النموذج . وهو يكشف الستار عن نفسه بكل صراحة فى حوار مع « رمى » فى بداية الفصل الثانى من المسرحية ، يقول فيه : « أولا .. أنا ذكى .. أجل : أكثر ذكاء ومقدرة بكثير من المركز الاجتماعى الذى حلا للرأسماليين أن يضعونى فيه ، وهم قوم لا يحبون من يكشف خبيئة أنفسهم . ثانيا : الانسان الذكى محتاج الى قدر مناسب من السعادة . لهذا تجدنى أشرب بافراط

حينما تلوح لى الفرصه . ثالثا : أنا أقف الى جوار رفاقى العمال ، وذلك بأن أؤدى أقل قدر ممكن من العمـــل ، حتى أترك لزملائى فرصـــة . رابعا : أنا من المهارة بحيث أعرف ما يوافق القانون وما يخالفه . وفى ظل القانون أفعل ما يفعله الرأسماليون : أى أسرق كل ما تقع عليه يداى . اننى فى الظروف المواتية أكون صاحيا ، نشيطا ، وشريفا .. فما هى نتائج كل هذا ؟ حينما تسوء الأحوال الاقتصادية .. ويلجأ أصحاب الأعمال الى توفير نصف عمالهم ، تجدهم عادة يبدأون بى » .

ان الهجاء الذى يتضمنه هذا الحديث هو هجاء مزدوج . فهو موجه الى العمال ممثلين فى سنوبى بريس ، وموجه كذلك الى أصحاب الأعمال . غير ان سنوبى يناله القدر الأكبر من هذا الهجاء . ثم ان حبه للخداع ، الذى يظهر جليا فى الحديث ، لا يلبث أن يتأكد ويزداد وضوحا حينما يعترف بأنه يستولى على الوجبات التى يقدمها جيش الخلاص ، بدون وجه حق ، وحين يسرق جنيها من زميله بيللى ووكر .

وثمة شخصية ثالثة فى قائمة الاشتراكيين وأشباه الاشتراكيين ممن غضب عليهم شو فوضعهم فى قائمة المشبوهين — تلك هى شخصية جانار ، الموظف الاشتراكى الجبان ، الذى نجده فى : « سوء زواج » . انه يتظاهر بالسخرية من أخلاقيات العصر ، ولكنه لا يلبث أن ينكشف فاذا به أكثر اتباعا لهذه الأخلاقيات من خصومه فانه يسعى الى الانتقام لشرف أمه المهيض ، ويعترض على مطاردة الفتاة هيبيشيا للفتى بيرسيفال . وهو يتظاهر بأنه ثورى ، ومع ذلك يسمح لنفسه بأن ينهار أمام خصومه الرأسماليين . وبدلا من أن يقتل عدوه الأكبر تارلتون ، نجده يقبل حماية امرأة ، هى زوجة عدوه ، بعد أن يضطره بيرسفال الى انكار حدوث ما رآه هو نفسه بعينيه . وعلى الجملة ، اننا نجد فى جانار شخصية قميئة حقا . وبالرغم من

أن شو يسمح له بأن يهاجم الرأسماليين بعض المهاجمة فانه هو نفسه من السوء ، بحيث ان خصومه يبدون لنا أفضل منه ، وبهذا لا ينجح جانار فى اكتساب عطفنا . انه ينتهى كما بدأ : شخصية هزلية سخيفة .

على أن شو لا يهاجم الاشتراكيين كأفراد وحسب ، بل يسخر منهم كجماعات منظمة أيضا . انه فى « الانسان والسوبرمان » يعقد مقارنة بين الاشتراكية النقابية ، واللصوصية النقابية ، التى نجدها فى جبال سيرا نيفادا . والصورة التى يرسمها شو لاجتماع عصبة اللصوص هى سخرية رائعة من اجتماعات الاشتراكيين . ذلك أن الكاتب يجعل اجتماع اللصوص يجرى على غرار اجتماعات الاشتراكيين . ان هدف نقابة اللصوص ، مثلا ، هو تحقيق عدالة توزيع الثروة ، عن طريق سرقة الأغنياء ، ومنح المسروق للفقراء ، وهم ، طبعا ، أعضاء العصابة . غير ان العصابة تخفى ، خلف هذه الواجهة التى توحى بالتضامن حول هدف واحد ، خلافات كثيرة وحزازات تنم عن الغيرة والصغار . واحد من أعضاء العصابة فوضوى ، يؤمن بالنظام ، وتصل به الحال حد ارتداء ملابس « المحترمين » من البورجوازيين . ويصف ميندوزا ، زعيم العصابة ، هذا الفوضوى بأنه يجهل مجرد معنى الفوضوية . ثم ان هذا الفوضوى يستخدم شعارا اشتراكيا للرد على « الاشتراكى الديموقراطى الجهم » الذى يعترض على استيلاء رئيس العصابة على نصيب من الطعام أكبر من نصيب العضو العادى . يقول الفوضوى : « لكل حسب حاجته ، ومن كل حسب قدرته » ، ثم لا يلبث أن يعود بعد هذا الى مبادئه الأصلية فيقول ان معنى الاشتراكية الديموقراطية هو أن يبيع المرء نفسه للمزيفين من أنصار البرلمان ، وللبورجوازيين ، وأن يكون شعاره : الحلول التوفيقية .

وهكذا يستغل شو شخصية الفوضوى للهجوم المزدوج على الفوضوية والاشتراكية الديموقراطية معا .

أما الاشتراكيون الديموقراطيون فان هجوم شو عليهم أشد من هذا قوة . ان زعيم العصابة يصف الرجال الثلاثة الذين يدعون أنهم اشتراكيون ديموقراطيون بأنهم « متخاصمون فيما بينهم ، وأن كلا منهم تقدم لنا بمفهوم للاشتراكية الديموقراطية متميز عن مفهومى زميليه ، ومختلف عنهما » . وعندما يحتج الثلاثة على هذا الهجوم ، يكشفون عن عيوب جوهرية فى آرائهم : أحدهم يظهر نزعته المعادية للسامية بأن يتهم رئيس العصابة بأنه يهودى . وثان يكشف عن صغار تفكيره بالاحتجاج على كثرة ما يصيبه زعيم العصابة من طعام فى الوجبة الواحدة . أما الثالث ، وهو العضو الفرنسى ، فان شو يظهره بمظهر المغفل المغرق فى العاطفة .

وليس حال بقية أفراد العصابة بأحسن حالا من هؤلاء . انهم جميعا يهتفون موافقين ، حين يصفهم الرئيس منـدوزا ، بأنهم لا فوضـويون ولا اشتراكيون ، وانما سادة ومسيحيون » . هذا فى الوقت الذى يدعى فيه أفراد العصابة بأنهم اشتراكيون . وفى مناقشة تجرى بين تانر وسائقه ستريكر ، وزعيم العصابة ، يصف هذا الأخير رجاله بأنهم ما بين حثالة وأوساخ طافية . أما الحثالة فبالغة القذارة . وأما الأوساخ الطافية فتظن نفسها أرفع من الحثالة ، لأن الأخيرة ترقد فى القاع ، والأوساخ تطفو . وكل عضو فى العصابة يعتبر نفسه بين الأوساخ الطافية ، ويصف باقى الأعضاء بأنهم حثالة .

أما ميندوزا ، فان شو يقدم لنا عن طريقه : شخصية الانتهازى الذكى ، النشط الذى يعتقد شو انه يشق طريقه بسهولة الى مراكز القيـادة فى الجماعات الاشتراكية الديموقراطية ، معتمدا على مواهبه ، وعلى الغباء المتأصل فى عقول عامة الاشتراكيين الديموقراطيين . انه يقول لسامعيه : « لقد ازدرت كل المبادىء والشعارات ، حتى شعارات الاشتراكية نفسها .

ولو انه متى أصبح المرء اشتراكيا ، فانه يظل اشتراكيا طيلة عمره . » هذه العبارة توضح انتهازية مندوزا ، وافتقاره الى الايمان الحق وعدم أمانته الفكرية . وهذه الصفة الأخيرة تزداد تأكدا حين يقول مندوزا لكل من العضو الفوضوى والعضو الاشتراكى الديموقراطى انه يوافق كلا منهما .

ويصل شو الى قمة هذا الهجاء الساخر للاشتراكية حينما يجعل مندوزا يقول لتانر وسترنكر :

« ان حركة تقصر نفسها على الفلاسفة وشرفاء الناس لا يمكن أن يصبح لها نفوذ سياسى حقيقى ، فان عدد هؤلاء أقل مما ينبغى . والى أن تصبح حركة ما قادرة على الانتشار بين اللصوص وقطاع الطرق فلا يمكن لها أن تطمع فى أغلبية سياسية » . هنا يلتفت شو حواليه فلا يجد فى المنظمات الاشتراكية الا اللصوص والانتهازيين والرجال الصغار الأغبياء . وهــذا الأمر يثير فيه قدراته الكوميدية ، ويحفز الهجاء الساخر فى شخصه الى العمــل .

وفى مسرحية : « عربة التفاح » يوسع شو من نطاق هجماته حتى تشمل مجلس وزراء عمالى . ان الصورة التى يقدمها هنا هى فى جوهرها نفس الصورة التى نلقاها فى حالة عصابة سييرا نيفادا : فثم جماعة من الناس متنافرة غبية ، اجتمع أفرادها سويا لا لتحقيق مبادىء الاشتراكية السامية ، بل لضمان مكاسب شخصية ، وارضاء لغرور ذاتى . أما رئيس وزرائهم فيصوره شو بصورة الرجل الخنيس ، يخفى هدوؤه الظاهرى قدرة كبيرة على التآمر ، ودهاء يدفعه الى التظاهر بالغفلة حتى ليحسبه المغفلون ساذجا . انه يعرف متى يهاجم ، وكيف يهاجم ، وكيف يلح فى طلب النصر ، ومتى يتعين عليه الاعتراف بالهزيمة . وفى هذا ، يعتبر سحبه للانذار النهائى الذى يوجهه للملك حركة بالغة الروعة من حركات التكتيك السياسى . ذلك

ان هذا السحب يقيه هو ومجلس وزرائه المنهار ، شر السقوط المحقق . غير ان هذا العمل ان دل على حكمة فهو فى الوقت نفسه اعتراف بالعجز . ذلك ان الملك ماجناس يرد على انذار رئيس وزرائه ، بتحدى المجلس كله ، وحزب العمال معه ، بأن ينازله فى معركة انتخابات عامة . ومعنى رفض رئيس الوزراء قبول التحدى ، انه يحس ضعفا فى مركز حــزبه ، كما انه لا يحسن الظن بالنظام البرلمانى الذى هو مدين له بمنصبه . ولهذا كله ، فلا مفر لنا من أن نصل الى نتيجة نهائية وهى : انه اذا كانت الوزارة العمالية قد بقيت فى الحكم بعد تحدى الملك ، فليس مرد بقائها الى مكاسب ايجابية قد حققتها ، وتستطيع الاستناد اليها ، وانما لأن أعضاءها موهوبون فى فن المؤامرات وادارة دفة المركب السياسى .

غير ان الضربة القاضية التى يكيلها شو للاشتراكية والحركة النقابية ، انما تأتى من خلال شخصية بونيرجيس . ان بونيرجيس هذا يمت بصلة الى درينكووتر (عودة كابتن براسباوند للايمان) ، والى سنوبى برايس ، (ميجور باربارا) . انه يماثلهما فى استغلالهما الاشتراكية لتحقيق منافع خاصة . وهو فى بعض نواحيه طبعة مشوهة من مندوزا ، فان كليهما يرأس منظمة اشتراكية دون أن يؤمن أقل ايمان بالاشتراكية . غير ان بونيرجيس تعوزه اللماحية ، والذكاء والتهذيب التى نلقاها جميعا فى زعيم سييرا نيفادا . وهو الى هذا ساذج الى درجة يصعب تصديقها . ان الملك ماجناس يتمكن دون كبير عناء ، من كسبه الى صفه ، موهما اياه بأنه هو نفســه الذى يؤثر فى الملك . وفوق هذا يظهر بونيرجيس سعادة ظاهرة بتمكنه من التعامل مع الأسرة المالكة ، ويبلغ فى هذه السعادة حد الاستماع الى نصح ابنة الملك له بأن يستبدل بملابسه العمالية أخرى فاخرة ، كما أنه ينتهز أول فرصة يلقى فيها زملائه الوزراء فينادى فيهم بوجوب احترام العرش

والمحافظة على كرامته . وفى خلال النقاش الذى يدور بين الوزراء وبين الملك يظهر بونيرجيس احتقاره الشديد للديموقراطية داخل الحركة العمالية والوزارة العمالية معا . أن ماجناس يوحى له بأن نقابته قد تطرده من رئاستها يوما ما ، فيجيب على هذا الايحاء قائلا فى وثوق ، ان هـذا لا يمكن أن يحدث قط .. ويمضى فيضيف : « أنت لا تعرف العمال ، يا ماجناس .. ما من ملك فى الأرض أكثر اطمئنانا الى منصبه من رئيس النقابة . ان شيئا واحدا فقط يمكن أن يقتلعه من مكانه ، وهـذا هو الشراب . بل ولا حتى هـــذا ، اذا حرص الرئيس على تجنب الافراط الشديد . اننى أتغنى بالديموقراطية للعمال والعاملات . وأقول لهم انهم يملكون الأصوات وأن الملك لهم والقوة والمجد . وأقول أيضـا : أنتم الأعلون : فمارسوا سلطانكم . فيقولون : « هـذا حق ، فقـل لنا ماذا نفعل » . اذا ذاك أنصح لهم . أهتف بهم : « استخدموا أصواتكم بذكاء بالتصويت لى . » فيفعلون . هذه هى الديموقراطية ، ويا لهـا من وسيلة رائعة لوضع الناس الأكفاء فى الأماكن المناسبة » .

وتتيجة هذا كله أن الديموقراطية الزائفة تضع بونيرجيس ومن هم على شاكلته فى مناصب لا يمكن اجلاؤهم عنها .

وأما عن الديموقراطية بصفة عامة ، فان لبونيرجيس فيها رأيا موجزا وصريحا . ان رئيس الوزراء يشكو من أن الملك قد وصف الفيتو الملكى بأنه الدفاع الوحيـد المتبقى للناس ضـد التشريعات الفاسدة ، فيعلق بونيرجيس على هذا بقوله : « وكذلك هو ، وأيم الحق . أى دفاع آخر قد بقى للنـاس ؟ الديموقراطية ؟ ياه ! اننا نعلم أى شىء هى هـذه الديموقراطية . ان ما نحتاجه هو الرجل القوى » .

ويلاحظ ان بونيرجيس ، فى ايمانه بحكومة الأقوياء ، بدلا من حكومة

التمثيل النيابى ، يماثل الملك ماجناس ، وان كليهما يعبر فى حماس عن رأى شو . ان هذه النقطة هامة ، اذا ما أردنا أن نفهم شخصية بونيرجيس الفهم الصحيح . ان شو لا يرمى من ورائه الى تقديم مجرد صورة كاريكاتورية لأحد رؤساء النقابات ، كما يذهب الى هذا ستراوس (١) . بل ان شو يجعل منه كذلك مبشرا بانجيل الرجل القوى ، بطريقته الفجة الخاصة . كل ما فى الأمر أن شو قد سمح لاحتقاره للحركة العمالية بأن تفقده توازنه ، فكانت النتيجة ان الناحية الكاريكاتورية فى شخصية بونيرجيس قد تغلبت أو كادت على الناحية الجدية المتمثلة فى رغبة الشخصية فى التبشير . غير ان هذا لا يعنى ان التبشير غير موجود .

والى جوار هذا عبر شو عن احتقاره للحركات الجماهيرية ، وعن استخفافه بالطبقة العاملة البريطانية بطريقة أخرى . لقد رأيناه حتى الآن يهاجم الحركة العمالية من الداخل ، وذلك بفضح زعماء العمال ووزرائهم بطريقة أو بأخرى . أما فى مسرحيتى : « الانسان والسوبرمان » و « على الصخور » فان شو ينتقد الحركة العمالية من الخارج ، وذلك بأن يصور أثنين من العمال خارجين عن تلك الحركة تصويرا فيه الكثير من العطف .

فى المسرحية الأولى نجد ستريكر ، العامل الكفء المشتغل بالميكانيكا الذى يقود سيارة تانر ويصونها فى نفس الوقت . ان تانر يصف سائقه هذا بأنه اشتراكى عملى ، ويعلن انه يمثل الانسان الجديد الذى سوف يعمر الأرض جميعا يوما ما . يصور شو هذا الرجل فردا متمسكا بفرديته ، مقدرا لها كل التقدير وهو لا يشعر بأى ولاء للطبقة الحاكمة أو لعامة العمال ، فانه يحتقر الطرفين معا .

وبالرغم من أنه ينتمى الى احدى النقابات فانه لا يأبه كثيرا بالنشاط

(١) سبق ذكر المصدر . ص ١٠٥ .

السياسى العمالى . بل انه يقف من الدعوة للاشتراكية موقف المتفرج . وحينما يهجم عليه الاشتراكى الديموقراطى الفرنسى ، فى حادثة سييرا نيفادا ، ويعانقه فى نشوة بوصفه أخا ، يشعر ستريكر بالتقزز . فإذا ما علم ان هذا الفرنسى هو اشتراكى ديموقراطى ، علق على هـذا فى سخرية واضحة . وحين يقول تانر لميندوزا ان له بعض الاتجاهات الاشتراكية يقول ستريكر فى جفاف ان أغلب الأغنياء اشتراكيون . فاذا ما علق ميندوزا على هذا بقوله ان الاشتراكية قد أصبحت جزءا من المناخ الفكرى للقرن وانها قد وصلت الى صفوف اللصوص ، رد عليه ستريكر بقول ساخر أشد السخرية بالاشتراكية اذ يقول : «ان الاشتراكية قد أخذت تتطلع الى الأمام ما دام رجالكم قد انضموا اليها » .

هذا العامل الأرستوقراطى ، هذا الاشتراكى ولا اشتراكى ، هـذا المهندس الكفء الذى يعرف كل شىء عن الاقتصـاد السياسى ، والذى يترفع عن الحركة العمالية ، هو المثل الأعلى فى نظر شو ، ليس فقط للعامل، بل للانسان الجديد أيضا . وبالنظر الى الهجوم المدمر الذى يوجهه شو فى هذه المسرحية للتنظيمات الاشتراكية وللحركة النقابية ، نجد ان النظرة الراضية التى ينظر بها المؤلف لستريكر ، والطريقة الصريحة التى يعبر بها شو عن اعجابه وتأييده لفرديته ، تتخذان معنيين لا معنى واحدا . فهما تظهران أولا البديل الذى يراه شو من المنظمات الاشتراكية ، وهما تحملان ثانيا معنى الهجوم الضمنى على الحركة العمالية .

وفى مسرحية : « على الصخور » ، يتخذ شو من أولد هيبنى بوقا يوجه من خلاله هجوما على المنظمات الاشتراكية هو أقوى وأمر من الهجوم السابق . ويزيد من قوة الهجوم ان الكاتب يقرنه بهجوم مماثل عـلى النظام البرلمانى . ان هيبنى هذا ، مثل شو نفسه ، خبير له تاريخ طويل فى

المشاكل العمالية . غير ان نظرته للعامل البريطانى تدل على أنه يحتقر هذا العامل . فهو يقول لرئيس الوزراء سير آرثر : « أطلق قطة فى الأرض بلا عون ، فسرعان ما تجد قوت يومها . ثم اطلق عاملا انجليزيا فى نفس الظروف ، تجده يموت جوعا . فاذا ما بدا لك أن تشتريه بقروش قليلة تدفعها له معونة بطالة ، استطعت أن تكف أذاه ، وأن تمنعه أن يقول : اذا كان ولابد أن أموت فليمت أعدائى قبلى ، لتقر عينى » .

ان قصر النظر السياسى هذا ، وتلك الانتهازية وفقدان الروح الثورية ، هى — فى رأى هيبنى — ظواهر أبدتها الطبقة العاملة البريطانية فى عديد من المناسبات ، وفى المشكلتين السياسيتين : الداخلية والخارجية على حد سواء . ان هؤلاء العمال يدعون الى الانتخاب ، فينتخبون نوابا معادين لهم فى المبدأ ، فلا يلبث هؤلاء أن يرسلوا العمال وأولادهم الى حروب استعمارية فى خارج البلاد . أما فى الداخل فان هؤلاء النواب يظلمون العمال ويخدعونهم . ومع هذا يكرر العمال نفس الخطأ فى مناسبات تالية . انهم كقطيع الأغنام ، لا يلاحظون شيئا ، ولا يذكرون شيئا ، بل يخدعهم عن الحق أى هراء يقال فى الاجتماع السياسى أو فى الصحيفة اليومية .

أما عن وزراء العمـال ، فان هيبنى يتساءل : ماذا كانت جدواهم للعمال ؟ ان مجلس الوزراء ملىء بأناس بدأوا حياتهم باشتراكية مستقلة ، ثم انتهوا الى التردد على باكينجهام بين الحين والحين ، كنبلاء البلاد . ولهذا فهـو يرى ان مثال الزيف ، ليس يكمن فى عـدوه من المحافظين أو الرأسماليين ، بل فى الزعيم العمالى نفسه .

ويحدث أن يعلن رئيس الوزراء عن برنامج شبه شيوعى لانقاذ البلاد ، فيؤيده هيبنى ، ويتضافر كل من المحافظين والعمال على معارضته . وهنا يصور لنا شو موقفا فكاهيا طيبا يصف فيه الطريقة التى تتم بها هـذه

المفاجأة الغريبة . يقول هيبنى لرئيس الوزراء . انك استمعت الى أصوات النبلاء ورجال الأعمال ، ورجال القوات المسلحة . والآن تستمع الى صوت البيروليتاريا . اذ ذاك يقاطعه العمدة ، ممثل العمال ، قائلا فى غلظة : من هم البروليتاريا الذين تشير اليهم ؟ أتظننا شيوعيين ؟ وتقول احدى العاملات : ان ما سوف تسمعه يا سير آرثر هو صوت العمال .

وكم يحرص شو على أن يجعل هذا الصوت سخيفا ، صغيرا . ان الحركة العمالية ترفض برنامج رئيس الوزراء لأنه ينص على مبدأ العمل الاجبارى للجميع ، عاملين كانوا أم خاملين ، كما أنه ينص على تحريم الاضراب . ترفض هذه الحركة أن تتقيد بهذه القيود ، وتهتف ممثلة فى أحد أفرادها واسمه بلى : « ان العمال يفضلون أن يموتوا قبل أن يتحملوا هذه القيود . اننا نريد الحرية » . ويجىء تعليق شو على هذا الموقف الصغير الذى يقفه العمال على لسان باركينج ، الاشتراكى الأرستقراطى : « نعم — حرية العمل أربع عشرة ساعة فى اليوم وتربية ثلاثة أولاد من دخل قدرة أربعة عشر شلنا فى الأسبوع .. فلتذهب حريتك القذرة هـذه الى الجحيم » .

وهكذا يصور شو الحركة العمالية البريطانية ، ويوضح انها لا تكتفى برعاية الصغار والتوافه من الرجال والنساء ، بل وتطرد من صفوفها كل من له فكرة نافعة أو أمل فى المستقبل كبير .

* * *

الى جانب ما تقدم من أغراض ، نجد شو يستخدم الاشتراكية وسيلة لاستحداث المواقف الفكاهية ، وذلك بمقابلتها بعقيدة أخرى هى فى رأيه متخلفة . تلك هى عقيدة حزب الأحرار ؟ وفى هذا السبيل يجمع شو بين فردين ، أحدهما من حزب الأحرار ، والثانى اشتراكى ، ثم يقدم لنا ممثل حزب الأحرار على أنه واحد من أهل الكهف ، نام وهو يعتقد انه أكثر المفكرين

تقدما ، ثم صحا ، فاذا بالمفاجأة تنتظره . وهنا تبدأ الكوميديا ، فان خصمه لا يلبث أن يتصدى له ، فيهز وثوقه بنفسه هزا عنيفا ، ويبصره بالحقيقة المرة : حقيقة وجود عقيدة أخرى تبدو عقيدته بازائها شيئا قديما ، متخلفا . هذه العقيدة هى ، بالطبع ، الاشتراكية .

وأول مقابلة فكاهية من هذا النـوع نجدها فى مسرحية : « من يدرى ؟ » حين تقابل مسيز كلاندون صديقها الثورى القديم ماكوماس ، بعد غيبة طويلة . وكان الاثنان فى شبابهما ينتميان الى طائفة الراديكاليين الفلسفيين ، ثم مضت الأيام ، وتغيرت الأحوال ، ولكن مسيز كلاندون ظلت تعتقد ان آراء الراديكاليين الفلسفيين لا تزال موضع اضطهاد من الدوائر الرجعية الخبيثة . وحينما يقدم ماكوماس نفسه لصديقته القديمة ، فتجده بدون لحية ، وبغير قبعته العريضة الحافة ، تقوم فى نفسها الشكوك فى اخلاصه لمبادئه ، وتقول له انه قد أصبح ، فيما يبدو ، عضوا محترما فى المجتمع . هنا يبدأ الموقف الكوميدى . يقول ماكوماس لصديقته :

وأنت ، ألم تصبحى محترمة ؟

مسيز كلاندون : أبدا ؟

ماكوماس : ألا تزالين متمسكة بمبادئك ؟

مسيز كلاندون : كأثبت ما كنت .

ماكوماس : يالله ! ولا زلت مستعدة لالقاء الخطب على الجماهير ، رغم انوثتك ؟

(تحنى رأسها موافقة) . وأن تطالبى باصرار بحق المرأة فى ملكية منفصلة عن زوجها ؟ (تحنى رأسها مرة أخرى) . وأن تدافعى عن آراء داروين فى أصل الأنواع وعن مقالة جون ستيوارت ميل فى الحرية ؟ (موافقة) . وأن تقرئى هكسلى وتايندال وجورج اليوت (ثلاث موافقات) . وأن

تطالبی بالتعليم الجامعیّ للمرأة ، وبفتح أبواب المهن الحرة لها ، وبحق الانتخاب ؟

مسيز كلاندون : (فی اصرار) أجل . اننی لم أتراجع قيد أنملة ، ولقد دربت جلوريا علی أن تتسلم منی الرسالة حينما يحين أوان اعتزالی .. أعتقد أن الناس سيهبون فی وجهها صارخين ، كما فعلوا معی ، ولكنها علی استعداد .

ماكوماس : يصرخون فی وجهها ؟ أيها السيدة العزيزة ، ليس فی هذه الآراء جميعا ما يمنعها أن تتزوج من كبير الأساقفة . ولقد لمتنی منذ قليل لأننی أصبحت عضوا محترما فی المجتمع . ولكنك مخطئة . فاننی لازلت متمسكا بمبادئی كما كنت فی الماضی . فأنا لا أتردد علی الكنيسة ، ولا أدعی اننی أفعل . اننی أعلن حقيقتی علی الملأ ، وأقول اننی راديكالی فلسفی ، يؤمن بالحرية وحقوق الفرد ، كما علمنی أستاذی هربرت سبنسر . فهل يصرخ الناس فی وجهی ؟ لا . ان الناس يعطفون علی بوصفی محافظا عجوزا . اننی قد حـرمت نفسی كل شیء ، لأننی رفضت أن أركع أمام الاشتراكية .

مسيز كلاندون : (وقد صدمت) الاشتراكية !

ماكوماس : أجل : الاشتراكية . هذا هو المبدأ الذی سوف ستندفع مس جلوريا الی اعتنـاقه قبل أن ينقضی الشهر ، اذا سمحت لها بحرية التصرف هنا .

مسيز كلاندون : (فی تأكيد) ولكنی أستطيع أن أثبت لها أن الاشتراكية مبدأ زائف .

ماكوماس : (محاولا التأثير فيها) . لقد حاولت أنا هذا الاثبات ، ففقدت الشباب من تلامذتی . كونی حريصة ، ودعيها تفعل ما تشاء . (فی شیء من المرارة) . اننا عتيقو التفكير ، والعالم يری أنه قد خلفنـا وراءه . ان بانجلترا مكانا واحدا فقط لا تزال آراؤك فيه تعتبر متقدمة .

مسيز كلاندون : (باحتقار ، وبلا اقتناع) الكنيسة يا تری ؟

ماكوماس : لا . بل المسرح .

ان الفكاهة هنا مزدوجة ، اذ أن المؤلف يظهر لنا شخصيتين متخلفتين ، لا شخصية واحدة . أما الأولی فهی تمر بعملية تحطيم للأوهام ، ونحن اذ نرقب استجاباتها لعملية الايقاظ هذه ، نشعر بقدر كبير من اللذة ، يزيد فيه ، التكنيك الذی تتبعه الشخصية الثانية ، فی أثناء العملية، وما تلقيه هذه الشخصية من تعليقات . ان ماكوماس يستدرج زميلة صباه الی أن تعلن اخلاصها الذی لا حد له لما تظنه آراءها الثورية ، وتأكيدها القاطع بالجهاد المتواصل فی سبيل هذه المبادیء ، ثم ، فجأة وفی لذة خبيثة ، يفجر قنبلته . اذ ذاك ينضم ماكوماس الی الثائرة المزعومة ، ويأخذ يبرز لها المصير المضحك الذی انتهی اليه هذا اللون من الثورة . ان ثورة ماكوماس ومسيز كلاندون لا تقابل بالاضطهاد ، ولا بالرد عليها ، بل ولا حتی بالاهمال بل بالتقبل الصريح ، بوصف انها أمر لا ضرر من ورائه ، لا يؤذی أحدا ، ولا يغير وضـعا !

وفی مسرحية « الانسان والسوبرمان » ، يقدم لنا شو المقـابلة بين التقدمی المتخلف وخصمه فی صورة أخری . هـذه المرة يلتقی الراديكالی رامسيدن بالاشتراكی تانر . ويزيد من الفكاهة فی الموقف هنا ، أن رامسيدن يأخذ نفسه وآراءه مأخذ الجد الشديد ، ويرفض أن يتزحزح ، ولو قيد

شعرة ، عن هــذا الموقف . وهو لا يخطر له لحظــة واحــدة أن آراءه قد تكون أقل تقدما مما يظنه .

وحين تبدأ المسرحية ، يصور لنا شو رامسيدن هذا على أنه رجل أعمال ناجح ، فهو المقدم بين الرجال الفائقي الاحترام ، وهو الرئيس اذا ضمته مجالس المديرين ، ونائب العمدة اذا كان فى المجلس البلدى ، والعمــدة بين نائبى العمــد . ورغم آرائه المتقدمة فهو لا يســتخدم ســكرتيرا ، ولا يستعمل آلة كاتبة . أما مكتبه فمغطاة جدرانه بصور أبطاله السياسيين والمفكرين ، وتماثيلهم — رجال من أمثال جون برايت ، وهربرت سبنسر ، وريتشارد كوبدين ، وهكسلى ، وجورج ايليوت . وعلى الجملة ، فان الانطباع الذى يعطيه هذا الرجل لمشاهديه هو احترام الذات المفرط ، الذى يتطلب احترام الآخرين ، ويتمتع به فعلا .

الى هذا الرجل السخيف يأتى تانر ، الاشتراكى الخفيف الظل ، السهل الطباع ، فيقتحم عليه قلعته ، ويهاجم أقدس مقدساته بطريقة سهلة ، تثير من فرط سهولتها الجنون :

تانر : الخطأ خطئى : هذا هو وجه السخرية فى المسألة . لقد قال لى ذات يوم انه سيجعلك أنت الوصى على آن ، فدفعتنى غفلتى الى أن أنبهه الى خطر وضع شابة مثلها تحت سيطرة رجل عجوز مثلك ، ذى آراء متخلفة .

رامسيدن : (مشدوها) آرائى متخلفة !!!

تانر : كليــة .

بهذا الهجوم السريع الخاطف ، يدخل تانر قلعــة حزب الأحــرار . فلا يحتاج بعد هذا الا الى اشتباك سطحى ، ليضمن لنفســه النصر . ان رامسيدن يتخذ فيما يلى موقف المدافع :

رامسيدن : أنت تتظاهر بأنك متقدم . فاسمح لى أن أقول لك اننى كنت متقدما قبل أن تولد أنت .

تانر : أعلم انه قد مضى على تقدمك السنون .

رامسيدن : لا زلت متقدما كما كنت . انى أتحــداك أن تثبت اننى قد أنزلت الراية ولو مرة واحــدة . بل اننى الآن أكثر تقدما مما كنت . اننى أزداد تقدما على الأيام .

تانر : تقدما فى السن ياپولونيوس

وهكذا ، ينهزم البطل الراديكالى ، دون ما اراقة كثير من الدماء .

وفى مسرحية : « جــزيرة جون بول الأخرى » ، يدخل شــو بعض التغييرات على النهج الذى تجرى طبقة المقابلة بين نصير مبدأ الأحرار وبين الاشتراكى . ان هذا الأخير يمثله فى المسرحية العجوز كيجان ، بينما يمثله المبدأ الراديكالى المهندس برووديينت . والمقابــلة التى تتم بينهما لا ينتج عنها ، كما حدث فى غيرها من مقابلات مشابهة ، تزعزع لمركز الراديكالى . أو قل أن هذا التزعزع لا يتم على المستوى الظاهرى للمسرحية . صحيح أن المؤلف يظهر برووديينت بمظهر الرجل السخيف الهزلى ، ولكن هذا هو حاله طوال المسرحية ، وليس فى أثنــاء المقابلة وحسب . ورغم أن لقاءه بكيجان يشكل تحديا خطيرا لما يدعيه لنفسه من تقدم فكرى ، فان استجابته لهذا التحدى تختلف عن استجابات الراديكاليين الذين تقدم ذكرهم .

فبدلا من أن يصدم برووديينت ، أو يشعر بأوهامه تنزاح عنه ، نجده يوافق على آراء خصمه ، ثم يسمى هذه الآراء « أحلام الصبا » ، ويدعى انها لا يمكن أن تحقق ، بعد ما انقضى حماس الشباب . هذا هو رده على خطاب كيجان الطويل ،المشبوب العاطفة ، الذى نجده فى الفصل الرابع :

برووديينت : (فى جد) . أنت على حق يا مستر كيجان . على حق تماما .

ولقد شرحت آراءك ...

انه رجل عظيم كما تعلم . اننى أعطف على وجهة نظرك . صدقنى . اننى فى صفك . لا تسخر منى يا لارى . طالما قرأت أشعار شيللى ، فى السنين الماضية . فلنكن أوفياء لأحلام الصبا . (ينفخ بعضا من دخان السيجار فى الهواء عبر التلال).

أما وقد وافق برووديبنت العجوز كيجان على آرائه ، وفصل فى المسألة بهذا الشكل العجيب ، فانه يشعر اذ ذاك أنه قد أصبح فى مقدوره أن يمضى قدما فى استغلال ناحية روسكالين . ان الكوميديا هنا أعمق ، وأقل فكاهة مما نجده فيما تقدم ذكره من مشاهد . وهى تنبع من مشهد رجل قد انغمس فى الجرى وراء مصالحه الشخصية الى حد أصبح معه لا يحس بسهام الهجاء الموجهة له ، ولا يشعر بالتناقض الفظيع الذى يقوم بين ادعاءاته وأفعاله . انه بدلا من أن يحطم قلبه بتبين حقيقة وضعه ، وعوضا عن أن يأسى لأن التيار الثورى قد خلفه وراءه ، يجلس مستريحا فى جنة من صنع يديه . ويقرر ألا يسمح لحقائق العالم الخارجى بأن تبدد أوهامه اللذيذة الداخلية. هنا يرى شو أن الفرد الليبرالى قد تمكن ، دفاعا عن نفسه ، من أن يخلق لنفسه شخصية مزدوجة ، محصنة ضد كل ما لا يروقها من حقائق العالم . وهذا هو ما يعنيه لارى حينما يقول لبرووديبنت أن رأس هذا الأخير مكونة من أقسام منعزلة عن بعضها البعض ، ترقد فيها الأفكار فى حالة تجاور ، ولكنها لا تمتزج ، أو تتفاعل ، أو تتعارك . ان المنافق غير الواعى بنفاقه، ممثلا فى رامسيدن قد أصبح فى هذه المسرحية المنافق الواعى بنفسه ، برووديبنت .

* * *

لكى يعبر شو عما تقدم من آراء وأفكار ، أقام صرح المسرح الباهر الذى ناقشنا فيما مضى خصائصه التكنيكية . لقد أرضت دراما شو الفنان

فى نفسه ، ولكنها أيضا كانت مفصلة على قد الفيلسوف الشعبى ... الاشتراكى فى نفس الكاتب . ان هذه الدراما قد جمعت الدعاية والفن فى كل متكامل ، منح الخصوم والأنصار على السواء مرتعا خصبا للهجوم والدفاع والهجوم المضاد ، كما منح شو نفسه قضية مشهورة ارتبطت به ، ألا وهى قضية الدراما الحديثة فى مواجهة القديمة .

ومن أجل هذه الآراء أيضا ، خلق شو أعظم شخصياته خارج المسرحيات — خلق الشخصية ذات القناع الضاحك ، التى تجمع بين المعلق اللاذع والمهرج الماكر والتى تضحك من الجميع — حتى من نفسها . شخصية جورج برنارد شو . وفى هذا يقول شو نفسه : « لكى أضمن أن يستمع الى الناس ، كان حتما على أن أحرص على أن يعتبرونى مجنونا تجب رعايته ، مجنونا له ما للمضحك من رخصة . وكانت طريقتى فى هذا أن أجهد كل الجهد فى تبين ما يجب أن يقال ثم أقوله بعد هذا بأقصى ما أستطيع من خفة » .

غير أن المهرج فى شخصية شو لم يقصر نشاطه على الحياة العامة وحسب . انه دخل المسرح جنبا الى جنب مع الواعظ والفنان . ومن ثم نجد فى المسرحية الواحدة من مسرحيات شو الفارس ، والميلودراما ، والعالم الجلبرتى المقلوب رأسا على عقب . كل تلك العناصر قصد بها شو أن تكون كالكساء الحلو الذى يكسو به الكيماويون العقار المر ، كى يسهلوا للناس ابتلاعه .

وفى خضم المعركة من أجل آرائه استطاع شو أن يصنع لنفسه أداة أدبية أجمع الخصوم والأنصار على السواء على علو كفاءتها ، ونعنى بها : أسلوبه . لقد خلق لنفسه هذا الأسلوب خلال مئات المناظرات والمحاضرات، والخطب العامة ، وخطب الشوارع التى أسهم فيها على سبيل نشر آرائه

بين الناس . وقبل أن يكتشف شو هذه الآراء كان يكتب بأسلوب لاشخصية له ولا لون ، على نحو ما كان مألوفا فى أواسط العهد الفيكتورى[١] . لم يكن صوت الخطيب قد عرف بعد طريقه الى هذا الأسلوب ، كما يلاحظ شو نفسه فى مقدمة روايته الأولى . فلما شغل الكاتب بالدفاع عن آرائه تعلم كيف يكتب وكيف يخلق الحوارَ الجيد . كذلك استطاع شو أن يتقن فن المطابقة بين كلماته وبين شفاه الأحياء ، بحيث أصبحت الكلمات تخرج حية منتفضة من الفم ، بها كل الطبيعة والنضج اللذين تجدهما فى الكلمات الدارجة ، وبها كذلك طزاجة الألوان التى تميز الكلام الحقيقى [٢] . ولقد شجعت بساطة أسلوب شو الجدية وسهولته الكاتب على أن يصور فى مسرحياته التجارب التى مرت به فوق منابر الخطابة ، وكان أبرز هذه التجارب : الفصاحة والرغبة فى مسح الأرض بالخصم أو الخصوم . وتنعكس هذه التجارب فى المسرحيات فى الخطب المفرطة فى الطول التى تلقيها الشخصيات ، وفى اتجاه شو الى أن يدع الشخصية أو الشخصيات الرئيسية تهزم الشخصيات الأخرى ، بأن تقلب الموقف الذى يدور فيه القتال بينها رأسا على عقب ، عن طريق الجدال والمناظرة . ولكى يزيد من فرص نجاح هؤلاء المحدثين اللبقين من شخصياته ، منحهم شو سلسلة من المعانى اللطيفة الموجزة ، تحملها جمل رشيقة مضبوطة . والنتيجة أن العبارة القاطعة الحاسمة ما لبثت أن أصبحت ضرورية لأسلوب شو [٣] .

وعن هذه الظاهرة أيضا ، نجمت ظاهرة أخرى تدل على قصور فى

(١) بنتلى . سبق ذكره ، ص ٢٣٣ .

(٢) Dixon Scott, "The Innocence of Bernard Shaw", in Men of Letters, p. 41.

(٣) نفس المصدر ، ص ٤٢ .

مسرح شو . ألا وهى تفوق الشخصية المؤكدة لذاتها فى هذا المسرح . فى العدد ، على غيرها من الشخصيات التى تمثل حيرة الانسانية ، وعدم وثوقها، وتلمسها الطريق ، وتطلعها الى الأمل فى غير تأكيد ولا اعتداد . ان شو لم يكن يعطف على هذه الشخصيات الأخيرة ، فلم يعطها فرصا للتعبير عن نفسها [١] .

غير أن هذا الرأى الذى يذهب اليه سكوت — جيمز رغم صحته ، ينبغى أن يعدل باحتراسين على الأقل : أما الأول فهو ان شو قد كان يسخر أيضا من شخصياته المؤكدة لذاتها ، القاطعة بآرائها ، كما لمسنا فى الفصول السابقة . وأما الاحتراس الثانى فهو أن الكاتب قد عطف فى مناسبات بذاتها على الشخصيات المتواضعة غير المعتدة بنفسها ، بدليل وجود شخصية وليم، الساقى الطيب القلب ، الذى يدخل على مسرحية : « من يدرى ؟ » ألوانا واضحة من الحكمة والدفء ، والحنان . وليس هذا الساقى الطيب القلب المثل الوحيد فى مسرح شو للشخصية التى تتلمس طريقها فى الحياة بدلا من أن تدعى أنها تعرف كل منحنى من منحنيات هذا الطريق .

(١) نفس المصدر ، ص ٤٢ .

خاتمة

لخص رونالد بيكوك فصلا طريفا كتبه عن منجزات شو فى ميدان المسرح فقال : « لأول وهلة نقول لانفسنا : هذه ليست الكوميديا كما ينبغى ان تكون . فاذا ما أعدنا التفكير قلنا ان لهذه الكوميديا ما يبررها بوصفها النهج الفنى الذى يلائم أفكار شو . واذا ما أمعنا النظر للمرة الثالثة وتأملنا هذا العمل ، الذى يبدو لنا خارجا على كل قانون الا قانونه الخاص ، اكتشفنا ان له صلات باللون الذى يمثله وأنه ينتمى الى أعمال السابقين فى هذا الفن ، والى ما تركوه من مصادر . ان كوميديا شو تمثل استمرارا للتقاليد وليس خرقا لها » [١] .

فى هذه العبارات يكمن مفتاح التوفيق بين نظرتين لمسرح شو تبدوان متعارضتين تماما ، نظر بهما الى هذا المسرح ليس النقاد فقط ، بل وشو نفسه ، أيضا . يقول شو : « ان مسرحياتى منفردة بذاتها » ويرد خصوم فنه من النقاد قائلين : « ان مسرحيات مستر شو ليست مسرحيات على الاطلاق . » [٢] ويقول شو : « من الناحية التكنيكية لا أجدنى قادرا على العمل بغير الطريقة التى جرى عليها من سبقنى من كتاب المسرح . » ويرد فريق آخر من النقاد مؤكدين : « لم يفعل مستر شو شيئا بذاته على سبيل التوسيع من آفاق الدراما الانجليزية » ؟ [٣] .

(١) سبق ذكر المصدر ، ص ٧٧ .

(٢) هذا هو خلاصة نقد ١٠ ب . ووكلى لمسرحيات شو .

(٣) P.P. Howe, Dramatic Portraits, p. 135.

وحقيقة الأمر ، أن شو ، فى سعيه الى تغيير أو تعديل تكنيك الكتابة المسرحية ، لم يذهب الا الى الحد الذى يخدم أغراضه ، ولم يتعد قط هذا الحد . أنه ، كما يقول أحد نقاده قد غزا قلعة الميلودراما الرومانتية ، وكدأب كل الغزاة ، قنع باستخدام كل ما وقعت عليه يداه فى هذه القلعة لمصلحته الخاصة ، طالما أنه لا يتعارض بصفة مباشرة مع أهدافه . ومن هنا نجد فى مسرحه الميلودراما والفارس ، والرومانتية ، والكوميديا الزاعقة ذات الضوضاء ، كلها متمثلة فى جسم مسرح شو ، ومسخرة لخدمة افكاره وأهدافه .

ولا ريب أن أهم مساهمة لشو فى حقل المسرح قد كانت نظرته وفلسفته، معبرا عنها عن طريق شخصيات ، ومواقف ، وحوار ، ومفارقات ، ومناظرات ومواعظ . أنه هو نفسه يذهب الى هذا الرأى فيقول فى مقدمة مجلد : « ثلاث مسرحيات للمتطهرين » : « استطيع أن أؤكد بأن قدراتى على الابداع ، وفكاهتى ، وبراعتى المسرحية ... لم تفدنى بشىء حتى استطعت أن أنظر الى الحقائق المألوفة على ضوء جديد » . ان هذا الضوء الجديد هو الذى أعطى مسرح شو الشكل الذى نعرفه ، كما أنه قد منحه مادته وموضوعه . وقد تآلف الموضوع والشكل ، فخلق لنا مسرح الضحك الهادف . كما أن هذا التآلف قد منح المسرح الانجليزى شيئين ثمينين طال افتقاده لهما أكثر من قرنين .

لقد أعاد شو المسرح البريطانى الى حضن الأدب ، وأعاده كذلك الى مكانه الشرعى فى الحياة القومية الانجليزية .

ومما لا شك فيه أن لمسرح شو عيوبه الواضحة ، التى ناقشناها بالتفصيل فى الفصول السابقة . أما هنا فيكفى أن نقول شيئا عن أكثر هذه العيوب طرافة ، ألا وهو ميل المسرحيات الى تعدى حدود الشكل الدرامى.

وقد رأينا كيف أن شو قد اعتبر هذا الخروج على الشكل الدرامى بداية لفن جديد سيكون فنا دراميا فى جزء واحد فقط من أجزائه ، وكيف انه اتخذه تكأة لكتابة الملحقات الكثيرة المتنوعة التى ألحقها بمسرحياته . أما النقاد فقد قبل منهم اثنان على الأقل العلاقة الدرامية العضوية التى أراد شو أن ينشئها بين المسرحيات وملحقاتها فهـذا ر . ا . سكوت — جيمز يقول ان الملحقات قد عاونت فى خلق جمهور مثالى لشـو ، قرأ مقدمات المسرحيات ، وارشاداتها المسرحية المطولة ، ومؤخراتها . ثم ذهب الى المسرح مزودا بكل ما يعينه على تذوق هذا الفن الجديد ، الذى ما زال فى طور جنينى .

ويذهب رونالد بيكوك الى أبعد من هذا فيقول انه مما لاشك فيه أن الطريقة المثلى للحكم على أعمال شو حكما نهائيا تكون باعتبار المسرحية والمقدمة كلا واحدا[1] . ويعبر خبراء فنيون من أمثال قال جيلجود وجابريل بسكال فى كلمات تكاد تكون واحدة عن اعتقادهما الراسخ بأن شو لو كان ولد بعد ميلاده الحقيقى بخمس وعشرين أو ثلاثين سنة ، لأصبح أعظم كتاب الراديو والسينما[2] . وكلاهما يقدم نفس الأسباب لاعتقاده الراسخ هذا . يقول جيلجود أن شو قد أثبت أنه الوحيد بين الكتاب المسرحيين المحدثين الذى لم يسمح للتقاليد المسرحية البحتة أو الوحـدات الدرامية المعوقة ، بأن تعطل سيره . ويقول جبرييل باسكال : « طوال عمـلى فى السينما لم أجد كاتبا مسرحيا كبيرا له ما لشو من شعور غريزى بالزوايا ، ومن احساس بايقاعية تتابع المناظر » . أما شو نفسه فان آراءه واستجاباته المتفاوتة فى هذا الموضوع هى من الطرافة بمكان . فهو حين ادعى فى مقدمة:

(١) سبق ذكر المصدر ، ص ٧٣ .
(٢) G.B.S. 90 ص ١٧١ ، ١٩١ على التوالى .

« مسرحيات لطيفة » أنه قد بدأ فى خلق فن جديد ، استمسك ، فى الوقت نفسه ، بالوسائل الأساسية فى الفن الدرامى كما نعرفه نحن . لقد سجل شو مقدم الفن الجديد ولكنه قنع بأن يحذو حذو من سبقه من الكتاب ، فسار على جادة الفن الدرامى . كان هـذا موقفه عام ١٨٩١ . وفى عام ١٩٤٦ ، وبعد ان حولت بعض من مسرحياته الى أفلام ناجحة ، نراه يقول : انه لو وقف من جديد على عتبة التأليف ، لكتب للسينما ، ولم يخطر له أن يعود الى قيود الكتابة المسرحية[1] . لقـد يبدو ، اذن ، ان محاولات شـو المستمرة للخروج على حدود الفن الدرامى ناجمة عن ضيقه بحدود هـذا الفن ، قدر ما هى نتيجة لفشله فى السيطرة على هذا الفن ، بحيث يستطيع العمل فى سهولة ورشاقة داخل حدوده .

* * *

غير انه مهما قلنا فى عيوب مسرح شـو ، ومهما بحثنا فى نواقصـه وتحيزاته ، فان حقيقة واحدة على الأقل تظل ثابتة للبحث . تلك أن المسرح البريطانى هو اليوم أكثر ثراء بكثير مما كان ، بفضل مسرحيات الكاتب الايرلندى الكبير . لقد كان شو فى المسرح عاملا تحرريا كبيرا ، سواء من الناحية الفكرية أو التكتيكية . وبفضله استطاع من جاء بعده من كتاب أن يفكروا ويناقشوا فى مسرحياتهم ما شاءت نفوسهم ، دون خـوف من عقاب النقاد أو المصالح التجارية . وهو أمر كان يقرب من المستحيل قبل مطلع شو . أما من الناحية التكنيكية فقد ساهم شو فى خلق ذلك الجـو المتحرر المنبسط الذى جعل فى الامكان قيام عهد من التجارب المسرحيـة الكبيرة ما لبث أن بدأ فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن . وصحيح أن هذه التجارب قد اتخذت لنفسها ، فى الأغلب الأعم ، خطا مضادا لمسرح

(١) Marjorie Deans Meeting at the Sphinx, p. 29

شو . غير أن شو نفسه لم يكن أقل من غيره وعيا بنواقص مسرحه ، وقد
قال ، منذ البداية ، انه يجمع فى مسرحياته بين الواقعى والخيالى والممعن فى
الغرابة . وهذا المزاج الفنى ، الى جوار النظرة المتحررة للتكنيك ، كان من
التراث الذى أورثه شو لمن جاءوا بعده ، من كتاب . ولقد تناول هؤلاء
تراث شو هذا فى حرص كبير ، وكثير من الامتنان .

غير أن مسرحيات شو سيقدر لها البقاء بفضل قيمتها الذاتية ، قبل أى
شىء آخر . ان أحسن هذه المسرحيات يحوى نفس المادة التى قدت منها
دائما أروع الكوميديات : الضحك ، والفكاهة الذكية والمفارقة والمشاركة
الوجدانية ، والمواقف المقلوبة ، ثم ، وقبل كل شىء آخر ، المواقف الانسانية
التى يشترك فيها اناس مثلنا ، أما نعرفهم فعلا ، أو من المحتمل أن نعرفهم
فيما بعد ، بقصد محاولة ايجاد حلول لما يواجههم من مشاكل .

أما حين يعالج شو مشاكل عالمية فى نفس الوقت التى هى فيه خصوصية ،
مثلما حدث فى « القديسة جون » ؛ أما حين يرينا الأفراد واقعين فى قبضة
قوى أكبر منهم وأعتى ، فان نغمة واضحة من نغمات المآسى الكبرى تتسلل
الى مسرحه . هنالك يستوى الكاتب والمتفرجون فى تأثرهم بالقصة التى
تتوالى أحداثها على المسرح ، ويتحقق الهدف العظيم الذى طالما رمى اليه
شو ، وهو الجمع بين الكوميديا والتراجيديا فى كل فنى لا يتجزأ . ان
مسرحية « القديسة جون » ستخلد اسم برنارد شـــو بصفته كاتبا
تراچيكوميديا كبيرا ، فى مسارح المستقبل .

أما بوصفه كاتبا كوميديا فان مسرحيات مثل : « الرجل والسلاح »
و « من يدرى ؟ » و « بيجماليون » سيقدر لها كذلك أن تبقى .
ان لبرنارد شو مكانا باقيا فى المسرح — تاريخا وأدبا على السواء .

قائمة المراجع

Note : Unless otherwise stated, references to the works of Shaw are to the srandard edition published by Constable.

I. **Works By Shaw :**

A.—*Dramatic* : The Plays.

B.—*Fiction* :

1. The Novels.
2. The Adventures of the Black Girl in her Search for God, and Some Lesser Tales, Penguin, 1952.

C.—*Autobiographical* :

1. Sixteen Self Sketches.
2. Shaw Gives Himself Away — An Autobiographical Miscellany, The Gregynog Press, 1939.
3. "Barry Sullivan, Shakespeare and Shaw" in "The Atlantic Monthly", Boston, Mass., 1947.

D.—*Correspondence* :

1. Florence Farr, Bernard Shaw, W.B. Yeats, Letters. edited by Clifford Bax Home and Van Thal, 1946.
2. Ellen Terry and Bernard Shaw, a Correspondence, edited by Christopher St. John, Max Reinhardt, 1952
3. Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell : Their Correspondence, edited by Alan Dent, Gollancz, 1952

E.—*Critical* :

1. Our Theatres in the Nineties, 3 vols.
2. Major Critical Essays.
3. Preface to Three Plays by Brieux, Fifield, 1914.
4. Preface to The Theatrical World of 1894, by William Archer, Walter Scott, 1895.

5. Pen Portraits and Reviews.

F.—*Political and Economic* : Essays in Fabian Socialism.

G.—*Miscellaneous* :

1. The Art and Craft of Play-writing", a public address given at Oxford University and reported by the Oxford Chronicle, March 6, 1914.
2. "The Play of Ideas", Shaw's contribution to a controversy started by Terence Rattigan in March 1950 and published among other contributions by The New Statesman and Nation, Vol. 39, 1950.

II. Works on, or Containing Material on Shaw, Read or Consulted :

Archer, William : The Old Drama and the New, Heinemann, 1913.

— Playmaking. Chapman and Hall, 1913.

— The Theatrical World of 1894. Walter Scott, 1895.

Arthur Jones, Doris : The Life and Letters of Henry Arthur Jones. Gollancz, 1930.

Bennet, Arnold : Books and Persons, Chatto and Windus, 1917.

Bentley, Eric : Bernard Shaw, Robert Hale, 1950.

— The Modern Theatre. Robert Hale, 1950.

Bernal, J.E. : "Shaw the Scientist", in G.B.S. 90, Aspects of Bernard Shaw's Life and Work, edited by S. Winsten. Hutchinson, 1946.

Braybrooke, Patrick : The Genius of Shaw, Dranes, 1925.

— The Subtlety of George Bernard Shaw. Palmer, 1930.

Bridie, James : "George Bernard Shaw" in Great Contemporaries. Cassell, 1935.

— "Shaw as Dramatist" in G.B.S. 90, cited above.

— "The Play of Ideas", New Statesman and Nation, March 11, 1950.

— "Shaw as Playwright", New Statesman and Nation, Nov. 11, 1950.

Broad, C.L., and V.M. : Dictionary to the Plays and Novels of Bernard Shaw. A. and C. Black, 1929.

Brocks, Cleanth, and Heilman, Robert, B. : "Major Barbara" in Understanding Drama. Harrap, 1946.

Caudwell, Christopher : "George Bernard Shaw : A Study of the Bourgeois Superman", in Studies in a Dying Culture. The Bodley Head, 1951.

Chesterton, G.K. : Gearge Bernard Shaw. John Lane, The Bodley Head, 1935.

Clark, Barret H. : Study of Modern Drama. Appleton, New York, 1925.

Clinton-Baddeley, V.C. : The Burlesque Tradition in the English Theatre after 1660. Methuen, 1952.

Collis, J.S. : Bernard Shaw. Cape, 1925.

Colbourne, Maurice : The Real Bernard Shaw. Dent, Toronto, 1930.

— The Real Bernard Shaw (Revised Edition). Dent, 1949.

Cunliffe, John W. : Modern English Playwrights, A Short History of the English Drama from 1825. Harper, New York, 1927.

Deans, Marjorie : Meeting at the Sphinx, Gabriel Pascal's Production of Bernard Shaw's Caesar and Cleopatra. with Foreword by both the Author and the Producer. Macdonald, 1946.

Dickinson, Thomas H. : The Contemporary Drama of England. John Murray, 1920.

Drew, Elizabeth : Discovering Drama. Jonathan Cape, 1937

Duffin, Henry Charles : "Creative Evolution". The Shaw Society — Tract No. 1. (Revised by Shaw) 1950.

— The Quintessence of Bernard Shaw. Allen and Unwin, 1939.

Dukes, Ashley : "Bernard Shaw" in Modern Dramatists. Frank Palmer, 1911.

— Is Shaw a Dramatist? Mitchell Kennerley, New York, 1929.
— "Bernard Shaw" in European Dramatists. Appleton, New York, 1927.

Hobson, Harold : "George Bernard Shaw" in English Wits. Hutchinson, 1940.

Howe, P.P. : "Bernard Shaw" in Dramatic Portraits. Martin Secker, 1913.

Irvine, William : The Universe of G.B.S. Whittlesey House, New York, 1949.

Jackson, Holbrock : Bernard Shaw. Grant Richards, 1907.
— "Enter G.B.S." in The Eighteen Nineties. Penguin Books, 1950.

Joad, C.E.M. : Shaw. Gollancz. 1949.
— editor, "Shaw and Society." An Anthology and a symposium. Oldham Press, 1953.
— "Shaw's Philosophy" in G.B.S. 90, cited above.
— "Shaw the Philosopher" in Shaw and Society. Cited above.

Kitchum, Roland, and Gillis, Adolph : Three Masters of English Drama : Shaw — Dryden and Shakespeare. Dodd Mead, New York, 1934.

Kozlenko, William, editor : The One-Act Play Today. Harrap, 1939.

Lamm, Martin : Modern Drama, trans. by K. Elliott. Blackwell, Oxford, 1952.

Lavrin, Janko : "Ibsen and Shaw" in Studies in European Literature. Constable, 1929.

Lawrence, D.H. : Letters, edited with an Introduction by Aldous Huxley. Heinemann, 1932.

Le Gallienne, Richard : The Romantic 90's. Putnam's Sons, 1926.

Levy, Benn W. : "Shaw the Dramatist" in Shaw and Society, cited above.

Ellehauge, Martin : The Position of Bernard Shaw in European Drama and Philosophy. Levin and Munkageard, Copenhagen, 1931.

Ellis, Havelock : From Marlowe to Shaw. William and Horgate, 1950.

Evans, B. Ifor : A Short History of English Drama. Penguin Books, 1948.

Figgins, Darrell : Studies and Appreciations. Dent, 1912.

Findlater, Richard : The Unholy Trade. Gollancz, 1952.

Fiske, Irving : Bernard Shaw's Debt to William Blake. The Shaw Society — Shavian Tract No. 2, 1951 (With Foreword and Notes by G.B.S.).

Gardiner, A.G. : Certain People of Importance. Gape, 1926.

Gielgud, Val. : "Bernard Shaw and the Radio" in G.B.S. 90, cited above.

Greenwood, Ormerod : "Shaw's Caesar and Cleopatra" in The Playwright. Pitman, 1950.

Guedalla, Philip : "Mr. Bernard Shaw" in Men of Letters. Hodder and Stoughton. (n.d. but author's preface dated 1927)

Hackett, J.P. : Shaw Versus Bernard. Sheed and Ward, 1937.

Hamilton, Cosmo : "George Bernard Shaw" in People Worth Talking About. Hutchinson, 1934.

Hamon, Augustin : The Twentieth Century Molière : George Bernard Shaw, trans. by Eden and Cedar Paul. Allen and Unwin, 1915.

Harris, Frank : Bernard Shaw. Gollancz, 1931.

Henderson, Archibald : Bernard Shaw, Playboy and Prophet. Appleton, New York, 1932.
— Table-Talk of G.B.S., : Conversations on Things in General between George Bernard Shaw and His Biographer. Chapman and Hall, 1925.

Lewisohn, L. : "George Bernard Shaw" in The Modern Drama. Martin Secker, 1916.

Loewenstein, F.E. : The Rehearsal Copies of Bernard Shaw's Plays. Reinhardt, 1950.

— Bernard Shaw Through the Camera. B. and N. White Publications 1948.

Lynd, Robert : "G.B.S. as an Idol" in Books and Writers. Dent, 1952.

— "Mr. Bernard Shaw" in Old and New Masters. Fisher Unwin, 1919.

MaCabe, Joseph : George Bernard Shaw, A Critical Study. Kegan Paul, Trench and Trubner, 1914.

MacCarthy, Desmond : Shaw, Macgibon and Kee, 1951.

MacCarthy, Lillah : Myself and My Friends. Thornton Butterworth, 1933.

Malevinsky, Moses L. : The Science of Playwriting. Brentano, New York, 1925.

Mander, Raymond and Mitchenson, Joe : Theatrical Companion to Shaw. Rocliff, 1954.

Marriet, J.W. : "George Bernard Shaw" in Modern Drama. Nelson, n.d.

Martin, Kingsly : "G.B.S." in Shaw and Society cited above.

Maude, Aylmer : Leo Tolstoy. Methuen, 1918.

Maurois, Andre : "Bernard Shaw" in Poets and Prophets, trans. by Hamish Miles. Cassell, 1936.

Mirsky, Dimitry : The Intelligentsia of Great Britain, trans. by Alex Mirsky. Gollancz, 1935.

Moore, Mina : Bernard Shaw et la France. Librarie Ancienne Honore Champion, Paris, 1933.

Montague, C.E. : Dramatic Values. Methuen, 1925.

Morgan, A.E. : Tendencies of Modern English Drama. Constable, 1924.

Nethercot, Arthur, H. : Men and Supermen. Harvard University Press, Chambridge, U.S.A., 1954.

Nicoll, Allardyce : A History of Late Nineteenth Century Drama, 1850 — 1900. 2 Vols. Cambridge University Press, 1946.

— British Drama. Harrap, 1945.

— World Drama, Harrap, 1952.

Nicholson, Norman : "Shaw" in Man and Literature. S.C.M. Press, 1943.

Norwood, Gilbert : Euripides and Shaw, with Other Essays. Methuen, 1921.

Owen, Harrison : The Playwright's Craft. Nelson, 1940.

Pascal, Gabriel : "Shaw as a Scenario-Writer" in G.B.S. 90, cited above.

Patch, Blanche : Thirty Years with G.B.S. Gollancz, 1951.

Peacock, Ronald : "Shaw" in The Poet in the Theatre. Routledge, 1946.

Pearson, Hesketh : Bernard Shaw. St. James's Library, Collins, 1950.

— G.B.S., A Post script. Collins, 1951.

Pillizzi, Camillo : English Drama, The Last Great Phase, trans. by Rowan Williams. Macmillan, 1935.

Phelps, William Lyon : "George Bernard Shaw" in Essays on Modern Dramatists. Macmillan, 1921.

Potts, L.J. : Comedy, Hutchinson's University Library, n.d. but author's prefece dated 194h.

Ratray, R.F. : Bernard Shaw, A Chronicle. Leagrave Press, 1952.

— "The Subconscious of Shaw" in The Quarterly Review, April, 1953.

Reynolds, Ernest : Modern English Drama. Harrap, 1950.

Robertson, J.M. : Mr. Shaw and the Maid, Richard Cobden-Sanderson, n.d.

Saturday Review of Literature, July 22, 1944 : An 88th Birthday Number (with list of Shaw's separately published works).

Scott, Dixon : "The Innocence of Bernard Shaw" in Men of Letters. Holder and Stoughton, 1916.

Scott-James, R.A. : "Bernard Shaw" in Personality in Literature. Martin Secker, 1913.

— "Georges Bernard Shaw" in Fifty Years of English Literature, 1900-1950. Longmans, 1951.

Sen Gupta, S.C. : The Art of Bernard Shaw. Oxford University Press, 1936.

Skimpole, Herbert : Bernard Shaw, The Man and His Works. Allen and Unwin, 1918.

Shanks, Edward : Bernard Shaw. Nisbet, 1924.

Shaw, Charlotte, F. : Selected Passages from the Works of Bernard Shaw. Constable, 1939.

Shaw, C.M. : Bernard's Brethren. Constable, 1939.

Simmons, Ernest, J. : Leo Tolstoy. John Lehmann, 1949.

Strauss, E. : Bernard Shaw : Art and Socialism, Gollancz, 1942.

Swinnerton, Frank : "G.B. Shaw's Seventieth Birthday" in A London Bookman. Martin Secker, 1928.

Talbot, A.J. : Craft in Playwriting. Frederick Muller, 1939.

Thompson, Alan Reynolds : The Anatomy of Drama. University of California Press, 1942.

Trewin, J.C. : "Shaw as Wit" in G.B.S. 90, cited above.

— "Creative Revolutionary, George Bernard Shaw in Dramatists of Today. Staples Press, 1953.

Turner, W.J. : "G. Bernard Shaw" in Scrutinies, Vol. I, Collected by Edgell Rickword. Wishart, 1926.

Ussher, Arland : "Bernard Shaw, Emperor and Clown" in Three Great Comtemporaries. Gollancz, 1952.

Van Druten, John : Playwright at Work. Hamish Hamilton, 1953.

Wagenknecht, Edward : A guide to Bernard Shaw. Appleton, New York, 1929.

Walkley, A.B. : Frames of Mind. Grant Richards, 1899.

— Pastiche and Prejudice. Heinemann, 1921.

— More Prejudice. Heinemann. 1923.

— Still More Prejudice. Heinemann, 1925.

— Drama and Life. Methuen, 1907.

Ward, A.C. : Bernard Shaw. Longmans Green and Co., 1951.

— Plays and Players. Essays on the Theatre by Bernard Shaw, edited with an introduction. Oxford University Press, 1952.

West, Alick : A Good Man Fallen Among Fabians. Lawrence and Wishart, 1950.

Whitehead, George : Bernard Shaw Explained. A Critical Exposition of the Shavian Religion. Watts, 1925.

Whitfield, C.J. Newbold : "The Plays of George Bernard Shaw" in An Introduction to Drama. Oxford University Press, 1951.

Williams, Harcourt : "Bernard Shaw" in The Art of the Play. Pitman, 1938.

Williams, Raymond : Drama from Ibsen to Eliot. Chatto and Windus, 1952.

Wilson, Edmund : "Bernard Shaw at Eighty" in The Triple Thinkers. John Lehmann, 1952.

Winston, Stephen : The Quintessence of G.B.S., The Wit and Wisdom of Bernard Shaw, Selected with an Introduction. Hutchinson, n.d.

— Shaw's Corner, Hutchinson, 1952.

— Editor, G.B.S. 90. cited above.

— Days with Bernard Shaw. Hutchinson, n.d.

III. **Works by Other Dramatists :**

1. *Aristophanes* :

   a. The Frogs and Three Other Plays. Everyman's Library, 1949.

   b. The Frogs, translated into English rhyming verse with Explanatory Notes by Gilbert Murray. Allen and Unwin, 1952.

2. *Boucicault* :

   a. The Colleen Bawn, Included in Nineteenth Century Plays, edited with an introduction by George Bowell. Oxford University Press, 1953.

   b. Arrah-na-Pogue, Samuel French.

3. *Carey* : Chrononhotonthologos, included in The Modern British Drama. William Miller, 1811, Vol. 5.

4. *Chekhov* : Six Famous Plays, trans. by Julius West and Marian Fell. Duckworth, 1949.

5. *Fielding* : The Tragedy of Tragedies ; or The Life and Death of Tom Thumb The Great.

   — The Covent Garden Tragedy. Both Included in The Works of Henry Fielding, edited by James Brownis. Bickers, 1902.

6. *Gilbert* : Original Plays : First, Second, Third and Fourth Series. Chattlo and Windus, 1930.

7. *Ibsen* :

   a. The Collected Works of Ibsen, edited with introductions by William Archer. Vols. VI and VII. Heinemann, 1900 ; Vols. X and XI, same publishers, 1921.

   b. Chosts, and Two Other Plays. Everyman's Library, 1949.

   c. Three Plays : The Pillars of the Community, The Wild Duck, and Hedda Gabler. The Penguin Classics, 1952.

   d. Peer Gynt. English version by Norman Ginsbury Hammond, Hammond, 1947.

8. *Jonson* : Complete Plays, 2 Vols. Everyman's Library, 1953.

9. *Molière* : Comedies. Everyman's Library, 2 Vols., 1951

10. Restoration Plays from Dryden to Farquhar. Everyman's Library, 1950.

11. *Tolstoy* : The Plays of Leo Tolstoy, trans. by Louise and Aylmer Maude. Oxford University Press, 1950.

IV. **Works by Novelists Having a Direct Bearing on Shaw.**

1. *Dickens, Charles* : Little Dorrit. Chapman and Hall, 1907.
2. *Lever, Charles* : A Day's Ride. Downey and Co. 1898.
3. *Voynich, E.* : The Gadfly. Heinemann, 1938.

V. **General :**

Archer, William : English Dramatists of Today. Sampson Low, Marston, Scarle and Rivington, 1882.

Bradbrook, M.C. Ibsen the Norwegian : A Revaluation. Chatto and Windus, 1946.

Disher, Maurice Willson : Blood and Thunder, Mid-Victorian Melodrama and its Origins. Frederick Muller, 1949.

Jonson, Ben : Discoveries. John Lane. The Bodley Head, 1923.

Lavrin, Janko : Tolstoy. An Approach. Methuen, 1948.

Meredith, George : An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit. Constable, 1919.

Northam, John : Ibsen's Dramatic Method. Faber and Faber, 1953.

Palmer, John : Ben Jonson. Routledge, 1934.

Smith, G. Gregory : Ben Jonson. Macmillan, 1919.

Wilcox, John : The Relation of Molière to Restoraiotn Comedy. Columbia University Press, New York, 1938.

III. **Works by Other Dramatists :**

1. *Aristophanes* :
   - a. The Frogs and Three Other Plays. Everyman's Library, 1949.
   - b. The Frogs, translated into English rhyming verse with Explanatory Notes by Gilbert Murray. Allen and Unwin, 1952.
2. *Boucicault* :
   - a. The Colleen Bawn, Included in Nineteenth Century Plays, edited with an introduction by George Bowell. Oxford University Press, 1953.
   - b. Arrah-na-Pogue, Samuel French.
3. *Carey* : Chrononhotonthologos, included in The Modern British Drama. William Miller, 1811, Vol. 5.
4. *Chekhov* : Six Famous Plays, trans. by Julius West and Marian Fell. Duckworth, 1949.
5. *Fielding* : The Tragedy of Tragedies ; or The Life and Death of Tom Thumb The Great.
   — The Covent Garden Tragedy. Both Included in The Works of Henry Fielding, edited by James Brownis. Bickers, 1902.
6. *Gilbert* : Original Plays : First, Second, Third and Fourth Series. Chattlo and Windus, 1930.
7. *Ibsen* :
   - a. The Collected Works of Ibsen, edited with introductions by William Archer. Vols. VI and VII. Heinemann, 1900 ; Vols. X and XI, same publishers, 1921.
   - b. Chosts, and Two Other Plays. Everyman's Library, 1949.
   - c. Three Plays : The Pillars of the Community, The Wild Duck, and Hedda Gabler. The Penguin Classics, 1952.

   - d. Peer Gynt. English version by Norman Ginsbury Hammond, Hammond, 1947.
8. *Jonson* : Complete Plays, 2 Vols. Everyman's Library, 1953.
9. *Molière* : Comedies. Everyman's Library, 2 Vols., 1951
10. Restoration Plays from Dryden to Farquhar. Everyman's Library, 1950.
11. *Tolstoy* : The Plays of Leo Tolstoy, trans. by Louise and Aylmer Maude. Oxford University Press, 1950.

IV. **Works by Novelists Having a Direct Bearing on Shaw.**

1. *Dickens, Charles* : Little Dorrit. Chapman and Hall, 1907.
2. *Lever, Charles* : A Day's Ride. Downey and Co. 1898.
3. *Voynich, E.* : The Gadfly. Heinemann, 1938.

V. **General :**

Archer, William : English Dramatists of Today. Sampson Low, Marston, Scarle and Rivington, 1882.

Bradbrook, M.C. Ibsen the Norwegian : A Revaluation. Chatto and Windus, 1946.

Disher, Maurice Willson : Blood and Thunder, Mid-Victorian Melodrama and its Origins. Frederick Muller, 1949.

Jonson, Ben : Discoveries. John Lane. The Bodley Head, 1923.

Lavrin, Janko : Tolstoy. An Approach. Methuen, 1948.

Meredith, George : An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit. Constable, 1919.

Northam, John : Ibsen's Dramatic Method. Faber and Faber, 1953.

Palmer, John : Ben Jonson. Routledge, 1934.

Smith, G. Gregory : Ben Jonson. Macmillan, 1919.

Wilcox, John : The Relation of Molière to Restoraiotn Comedy. Columbia University Press, New York, 1938.